

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

جلال العشري

صرخات ..
في وجه العصر



دار المعارف

0084194



Bibliotheca Alexandrina

صرخات ..
فى وجه العصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

صرخات .. في وجه العصر

جلال العشري



دار المعارف

الناشر : دار للمعارف - ١١١٩ كوريش النيل - القاهرة ج م ع

الإله مَوْجُود .. وَهَذَا هُوَ الشَّيْطَانُ !

جان كوكتر (الآلة المعنوية)

تقديم

أن نكون عصريين معناه قبلاً . . . أن نكون أصلاء

أن نكون عصريين معناه قبلاً أن نكون أصلاء ، فالأصالة والمعاصرة وجهان لحقيقة واحدة ، وثمة سببية متبادلة بين الجانبين ، فبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين ، وليس النقص في أحدهما إلا نقصاً في كليهما . . . لأن العلاقة بينهما أشبه بعلاقة السوائل في الأواني المستطرقة . . . تزداد أو تنقص معاً في وقت واحد ، بنفس المقدار وعلى نفس المستوى . ونعني بالأصالة تلك الطاقة الروحية الكامنة في ضمير الشعب داخل الدولة ، أو الفرد داخل الشعب ، والتي تمكنه من معانقة أرضه واعتناق ماضيه . . لا بمعنى الانسياق فوق تراب هذه الأرض والتعصب لهذا الماضي ، ولكن بمعنى النثل والاستيعاب ، واستلهام القيمة الدافعة إلى التواصل والاستمرار .

وإذا كانت الأرض من ناحية هي التسيكين للمادى للرقعة المعاشية التي يتركز عليها الفرد ومنها ينطلق ، لأنها الرقعة التي فيها نبت وقرقها ينمو وعلى امتدادها تكتب له الحياة ، فإن الماضي من ناحية أخرى هو التوصيف الروحي لأبعاد المعنى وأغوار القيمة التي يستمد منها المواطن جوهر إحساسه بالحياة . وهاتان القيمتان معاً هما جناحا للواطن على الأصالة . . بهما يحيا وبدونهما لا يقوى على التحليق .

والقيمة الكبرى التي للأرض ليست في كونها ملجأً أو مأوى ، وإنما هناك قيمة جوهرية للأرض ، أى للأرض باعتبار جوهرها الحقيقي وهو الانتماء . . (فهر النيل) بالنسبة لي لا يعدله أى نهر آخر ، لا (السن ، ولا التيمز ، ولا الفولجا) من حيث أنه يعنى بالنسبة لي مجموعة من الوجدانات أعيشها ، أو هي التي تعيشني ، وهي التي تقودني إلى معرفة حقيقتي الداخلية ، وهذا إحساس لا يستشعره من هو في حالة الانتماء ، وإنما يعانيه من يمتلكه الشعور بالاغتراب .

وكذلك الماضي أو التراث لا تمثل قيمته الكبرى في كونه مجموعة من الأحداث على المستوى التاريخي ، أو ركام من الشعائر على المستوى اللبني ، أو حزمة من التقاليد على المستوى

الاجتماعي ، وإنما التراث في جوهره حقيقة روحية قادرة على عقد الصلة بيننا وبين أقراننا ، وقادرة في الوقت ذاته على طبع فنوننا التعبيرية بعامة بطابع خاص وأسلوب مميز ، فالصين دولة عصرية ولكن لما طابعها الخاص ، وكذلك اليابان دولة عصرية ولكن بأسلوبها المميز ، فالتراث لا يجمد من أجل مكوناته المادية ولكن من أجل العنصر الروحي الذي ينطوي عليه ، والماضي ليس إحدى نتائج التطور التاريخي ، بل هو قيمة عُلِّيّا تخلف على الحاضر ماله من معنى .

هاتان القيمتان . . الأرض والتراث وهما بمثابة بعدي المكان والزمان ، هما الأساس في تحديد مفهوم الأصالة ، والذي بدوره لا يمكن تحديد مفهوم المعاصرة . فالفهمان كما قلنا غير منفصلين وإنما يستدعي أحدهما الآخر بالضرورة ، فأنت لكي تكون عصرياً لا بد قبلاً أن تكون أصيلاً ، كما أنك لن تستطيع أن تكون أصيلاً إلا من خلال تفكيرك لنوعية موقفك من التراث ، أعني من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف حياتك المعاصرة . ولكن هل يمكن أن يكون الإنسان إلا عصرياً ؟ أعني هل يملك الإنسان إلا أن يكون عاشقاً عصره بشكل أوبآخر ؟

في إطار هذا التساؤل ينبغي لنا أن نضع بين قوسين نعتين كلاهما بعيد عن التصور السليم لمعنى العصرية أو المعاصرة . أحدهما هو الخط السطحي أو المسطح الذي يلقى بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة فلا يأخذ من العصرية سوى جانبها الشكلي لا الجوهرى ، والذي يتمثل في المخترعات الآلية والمبتكرات العلمية كالألة والصاروخ ، وللدنية الصناعية والسلوك العصائى وكافة وسائل الترفيه والإعلام .

والآخر هو الخط الزائف أو القشري الذي يخلط بين مفهومي الجدة والعصرية ، فينظر إلى كل جديد على أنه بالضرورة عصري . . وصحيح أن من الجديد ما هو عصري ، ولكن الصحيح أيضاً أن الجديد ليس دائماً وبالضرورة عصرياً . وإلا فإن الواقع يدُلنا على أن الفلاح في حقله قد يركب الجرار ويعامله معاملته للجناموسة ، وكذلك العامل في مصنع قد يدير الآلة إذا تعطلت بمجموعة من التعاويذ الدينية ، فكلاهما ليس عصرياً وإن اعتمد على مخترعات جديدة ، فليس المهم بالنسبة للإنسان العصري أن يملك «مخترعات» العصر ، ولكن المهم هو فهم «روح» العصر ، ولا يتأتى ذلك إلا بأن يوضع الإنسان المعاصر في قلب عصره ، لا منزلاً عن جلوده التراثية ، ولكن رابطاً بين الواقع والتاريخ .

وأن يكون الإنسان معاصراً معناه أن يعيش عصره ، لا بمعنى الانفعال ولكن على مستوى الاستكناه ، فالإنسان المعاصر ليس صنعة عصره ، بل هو صانع ذلك العصر ، هو محور ما يجري فيه من أحداث ، وهو صاحب ما تثار فيه من قضايا ، ومن هنا - لا من هناك - كان لزاماً على الإنسان المعصرى ألا يرتبط بالتاريخ ارتباطاً طويلاً فحسب ، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطاً عرضياً ، بمعنى أن تترايط في نفسه أحداث عصره ، سواء على الصعيد المحلي أم الصعيد العالمى ، مشكلة في ضميره بانوراما الإنسان المعاصر .

ومن هنا أيضاً كان حتماً بالنسبة له أن يرتبط بإطار عصره الحضارى سواء فى مستويات العلمية والتكنولوجية ، أو فى مستويات الثقافية والاجتماعية ، فهو عصرى لأنه يعيش عصره بكل أبعاده الحضارية ، وعصريته نابعة من مقدار تخطله لروح هذا العصر .

نقيضتان إذن يعيش بينهما أدبنا العربى المعاصر ، وتشكلان فيما بينهما الأزمة المنهجية التى يعانىها هذا الأدب فى هذه المرحلة الهامة من مراحل تطوره . . ولا خلاص له من هذه الأزمة إلا بتوقيع معاهدة سلام . . دائم وعادل بين كلا الطرفين ، وأعنى بهما الأصالة من ناحية والمعاصرة من ناحية أخرى .

ولا يبدو التناقض إلا فى الظاهر ، لأنها فى حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة يكمل كل منهما الآخر ، بحيث لا يكون النقص فى أحدهما إلا نقصاً فى كليهما كما سبق أن أوضحنا . . فإن نكون عصريين ، معناه قبلاً أن نكون أصلاء ، وبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين . .

وأقصد «بالأصالة» هنا أن يصدر الكاتب فى كتابته عن ذاته أولاً بحيث نجىء هذه الكتابة نابعة أصلاً من طبيعة الأدب فى بلاده ، معبرة بعد ذلك عن مزايا لغة هذا الأدب فى الفن والتعبير ، غير منزلة عن أبداع وأروع ما فى تراثه القومى على مر العصور ، أما «للمعاصرة» هنا أيضاً فمعناها أن يعيش الكاتب واقع عصره ، معبراً عن روحه ، مستفيداً من إنجازاته ، معترفاً مع قضاياه ، محاولاً بعد ذلك ألا يظل عليه من الخارج متأملاً ، بل أن يجياه من الداخل مجدداً ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره .

والسؤال الآن هو هذا . . كيف يستطيع أدبنا الحاضر أن يوفق بين أصالته ومعاصريته ، بحيث تكون الأصالة طابعاً متسقاً تلتق فيه قيم الجماعة بقيم الفرد ، والمعاصرة سمات عامة تتحد فيها مزايا القديم بمزايا الجديد ؟ .

إن الإنسان العربي للعصر، يتجه إلى تأكيد ذاته، وهو بما يتجلى بشكل واضح في الفكر والأدب والفن، فهو يثور على جمود التقاليد، ويحاول أن يعيش واقع عصره، وأن تكون له رؤاه الخاصة في التفكير والتعبير، ولذلك فهو يتأثر بالأغماط الغربية الجديدة في مواجهة الأغماط التقليدية للموروث، ويرى في هذا التأثير نوعاً من إثبات معاصرته.. وتأكيداً لذاتية في مواجهة مجتمعة، ولكنه يشعر من ناحية أخرى بأنه إنسان ضائع في خضم الحضارة الغربية الحديثة، التي تلتهم ذاتية وقوميته في وقت واحد، فلا يجد بُدّاً من الاستمسك بتراته العريق في مواجهة هذه الحضارة، بحيث يكون أكثر صدقاً مع ذاته في العودة إلى هذا العالم، وبحيث تكون أصالته في محافظته على هذا التراث، والصدور عنه من جديد.

وهذا هو موقف جيل الرواد، الذي عبر عنه «توفيق الحكيم» بقوله:
 «... إن الأصالة في الأشياء والأحياء، هي في ذلك الاحتفاظ المتصل بالزوايا الموروثية، كإبراً عن كابر، وحلقة بعد حلقة، هكذا يقال في شعب أورجل أوجواد، وهكذا يقال في فن أوعلم أو أدب، عراقة الأدب في طابعه المحفوظ المنحدر إلينا من بعيد»..
 ولكن الإشكال يظل قائماً.. ذلك لأن صدور الأديب عن تراثه لا يكتفى لكي يسمى أصيلاً، وإنما يسمى أصيلاً حين يضيف إلى ما تلقاه من تراث الأقدمين شيئاً من روحه الخاص وروحانيته الذاتية، بحيث يختلف عن القديم وإن تجانس معه في الروح والطابع.
 ويزداد الإشكال تعقيداً عندما يكتسب بعده الحضاري.. فنحن لا نستطيع أن نضع أيدينا على نظرية عامة تصدر عنها كافة الاتجاهات سواء في الفكر، أم في الفن، أم في الأدب، أم حتى في الحياة، وأقصد بالنظرية العامة.. الفكرية العريضة التي يقف فوقها كل منشط إنساني، كما في حالة (البراجماتية) في أمريكا، (والتجريبية) في إنجلترا، (والعقلانية) في فرنسا، (والمثالية) في ألمانيا، (والواقعية) في الاتحاد السوفيتي.

على أن هذا الإشكال ذاته هو الذي ولجه أدياء الجيل الماضي، وحاولوا أن يتصلوا له بالتوفيق بين القديم والجديد، على أن يأخذوا من القديم ما يروونه جديراً بالبقاء، ويتنصوا من الجديد بما لا يتعارض مع هذا القديم، وهذه المحاولة التوفيقية تشبه في كثير من الوجوه موقف مفكرى العرب القدامى، عندما تصدوا لثقافة الإغريق، وأنتلوا عنها نقلاً وترجمة، فوضعوا «أصالتهم» نصب أعينهم واختاروا طريق التوفيق بين قديمهم الموروث وجديدهم الوافد، على أساس من نقد القديم والاختيار من الجديد، فظهرت محاولات التوفيق بين

العقل والدين ، أوبين الحكمة والشرعة ، أوبين النقد والخلق عموماً في الأدب .
والذى يعنينا الآن ، هو أن هذه المحاولة التوفيقية بالنسبة لأدباء جيلنا الماضى في موقعهم
من الحضارة الغربية ، تضمنت الجمع بين الفردية والقومية ، فأدب الأديب إنما يكون معبراً
عن الخصائص القومية لشعبه ولغته وتراثه ، مُعرباً في ذات الوقت عن ذاتية صاحبه من حيث
تأثره بالثقافات للتلح له في عصره .

ومن هنا كان اهتمام أدباء هذا الجيل بقضية «التأصيل» أخص بدراسة التراث وإعادة تفسيره
بحثاً عن قيمه الأصلية ، كما فعل «طله حسين» مع «المرى ، والنتى» ، وكما فعل «العقاد» مع
«ابن الرومى ، وأبى نواس» ، وكما فعل «الملازى» مع «الحيام ، ويشار بن برد» ، وكما فعل
«مصطفى عبد الرازق» مع فلاسفة الإسلام ، وكما فعل «محمد منثور» مع نقاد العرب
القدامى .

على أن قضية التأصيل هذه ، وإن كانت قد استطاعت بالنسبة لأدباء الجيل الماضى ، أن
تحل التناقض الذى بدا لهم في ذلك الحين بين الفردية والقومية أوبين التراث القومى والثقافات
الأجنبية ، على اعتبار ألا تناقض بين ذاتية الأمة ، إذا نظرنا إلى الأدب القومى بالقياس إلى
آداب الأمم الأخرى ، وبين ذاتية الكاتب ، إذا نظرنا إلى أدبه بالقياس إلى أدب معاصره ،
أقول إن قضية «التأصيل» هذه لدى أدباء الجيل الماضى ، لم تستطع أن تستوعب قضية
«التعصير» لدى أدباء الجيل الحاضر ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يديروا ظهورهم للأشكال
الجديدة في الأدب والفن . . من (سريالية) إلى (وجودية) إلى (تجريدية) إلى (عشية) إلى
(بنوية) إلى آخر هذه الأشكال التى أصبح لها أثرها وتأثيرها في الثقافة الأوربية للمعاصرة ،
وأصبح لزاماً على أدباء جيل المعاصرة الذين يحاولون أن يحطوا من أدبنا جزءاً من الآداب
العالية أن يقيموا لها كل اعتبار .

إن هذه التيارات التى تعبر بلا شك عن احتزاز قيم الحضارة ، برفضها الأشكال المنطقية في
الأدب والفن ، واتى تجاهلها الدكتور «هيكال» وأنكرها «العقاد» وأعرض عنها «طله
حسين» ، ولم يلتفت إليها أدباء الجيل الماضى ، باتت تشكل تحدياً قهائياً بالنسبة للأديب
المعاصر ، فلا هو قادر على تجاهلها كلية ، ولا هو يستطيع أن يقلدها تقليد كمالاً ، وربما كان
«توفيق الحكيم» باعتباره همزة الوصل بين جيلين ، جيل الريادة ، وجيل المعاصرة أولئك الذين
صدروا عن تراثنا القديم برؤى جديدة ، وهؤلاء الذين يحاولون أن يحطوا من أدبنا العربى جزءاً

من الآداب العلية ، هو الذى اعترف صراحة بهذه التيارات ، وبما لامتداداتها من خطر فى الثقافة المعاصرة ، فراح يقول فى مقدمة مسرحيته «يا طالع الشجرة» :
 «إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح . إلخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والاتجاه إلى الاعمق واللامنطقى فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة . . فإن كل ذلك قد عرفه فنانونا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القدم . .».

أى أن محاولة الجميع بين الأصالة والمعاصرة ، فى وحدة حية يتلاقى فيها القديم الأصيل والجديد المعاصر ، وإن كانت قد داعبت فكر «توفيق الحكيم» وخياله ، فراح يعمل لها حساباً خاصاً ويقم لها ما تستأمله من وزن ، فإن ما ينبئ أن تحشاه على حد تعبيره هو أن يجمد فناً فى قالب واحد ، فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى مختلف الاتجاهات .

ولكن دعوة «توفيق الحكيم» ، كما هو واضح ، كانت دعوة محدودة بمحدود الوعى الفردى بحكومة باتسمات ومعطيات جيل الريادة ، بحيث تبدو الهوة واسعة بين الثورة المستمرة فى الأشكال الأدبية والفنية ، وبين هذه الأشكال وأصولها الرسمية أو الشعبية فى تراثنا القومى ، الأمر الذى يحتاج إلى رؤية مغايرة لكيف العلاقة بين التأصيل والتعصير ، بما تنطوى عليه الأصالة من ولاء للأصول والجنود ، وبما تستلزمه المعاصرة من إحساس بنض البصر ، وإيقاع التغير ، وهذا ما عبر عنه «نجيب محفوظ» باعتباره حلقة وصل بين الجيلين مع اقتراب من جيل المعاصرة ، أكثر من «توفيق الحكيم» الذى هو أقرب إلى جيل «الأصالة» ، حيث يقول : «ولكنى أستطيع أن أقول إنه ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقروناً برؤيا جديدة ، وإلحق أن الموجودين قد يكونون أخطر من المجددين ، وعلى أى حال فالأمول أن يفيد من بعدنا ، من جهودنا ، ليبلغوا بالفن منزلة عالية ، لقد قفنا بتأصيل الفن الروائى ، أما الجيل الجديد فسوف يلتفح بالرواية العربية إلى المستوى العالمى . .» .

وهذا معناه أن القضية فى صحيحها هى قضية أجيال ، وأن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالجيل الحاضر ، على أن يظل هذا الجيل مرتبطاً بالديمومة التاريخية ، التى تجعله ينظر حتى إلى الماضى بمنظار الحاضر ، وإلى «المعاصرة» على أنها الإيقاع الحركى للتغير فى مسيرة الأصالة ، وعياً بالتاريخ واستلهاماً للتراث ومواكبة لروح العصر .

وهذا الكتاب «صرخات في وجه العصر» إطلالة «باتورامية» واسعة على شخصيات في الفكر والأدب والفن ، في الفكر الفلسفي والأدب الروائي والفن المسرحي ، كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير العصر باعتبارهم شهود إثبات ، وأيضاً شهود نفي على عصرنا الحاضر ، وبحيث لا يمكن لأى مثقف عصري مبدعاً كان أو ناقداً ، إلا أن يكون قد تأثر بأكثرهم في جانب من جوانبه ، إن كان بحق يعيش عصره ، وتردد في كتاباته أصداء العصر.

فالفكر أو الأديب أو الفنان ، ممن تناولت في هذا الكتاب ، كان بحق صرخة في وجه عصره ، صرخة تمرد واحتجاج على أشياء يعينها ، وفي ذات الوقت دعوة إلى التجديد في الخلق والإبداع ، وكأننا يحمل في إحدى يديه قولة «لا» ويحمل في اليد الأخرى قولة «نم» ولا يكفى بصرخة الثورة «يسقط العالم» بل يستكملها بصيحة التعمير : «أنا أبنيه أفضل مما هو الآن» .

فهو صرخة وصيحة في وقت معاً ، صرخة نفي وصيحة إثبات ، ومن النفي والإثبات يولد التطور ، وينبع التغيير ، وينبثق الميلاء الجديد .

ولا شك في أن شخصيات أخرى ، غير الشخصيات الواردة في هذا الكتاب ، كان لها أثرها على جبين العصر ، فضلاً عن تأثيرها في وجدان الجيل ، ولكن الذى لا شك فيه أيضاً أن شخصيات هذا الكتاب ، كانت صرخاتها أعلى ، وصيحاتها أقوى ، بحيث لا يمكن إغفالها أو تجاهلها في رحلة العبور إلى الشاطئ الآخر من المعادلة الصعبة التى تفرق وجداننا الثقافي ، وأعنى به شاطئ المعاصرة .

فهم جميعاً منارات على الشاطئ الآخر ، لابد لنا من أن نتهدى بنورها . . ذلك النور الباهر ، إن كان لنا أن نسبح في تيار أحد شاطئيه هو الأصالة والشاطئ الآخر هو المعاصرة . وهذا الكتاب «صرخات في وجه العصر» لا يمكن عزله عن أخ له سبقه إلى النشر وهو كتاب «تقافتنا بين الأصالة والمعاصرة» الذى طرحت فيه قضية «التأصيل» ، «والتعصير» ، من خلال دراسات في النقد التطبيقي ، تناولت جوانب بعينها من ثقافتنا الحديثة في الفكر الفلسفي ، والنقد الأدبي ، والشعر الغنائي ، والمسرح الشعري ، فضلاً عن الرواية والقصة القصيرة ، وعبر ثلاثة أجيال متعاقبة في كل جانب من هذه الجوانب ، هي جيل الريادة وجيل الحداثة وجيل المعاصرة .

وحسبى بهذين الكتابين . . (كتاب الأصالة) و(كتاب للعاصرة) ، أن أكون قد طرحت القضية ، وهى أطروحة يد لا تزال قصيرة ، لقضية لا تزال كبيرة ، ولكن عزائى هو أن العين لا تزال بصيرة . . بصيرة بهذه القضية الكبيرة ؛ فإلى كتب أخرى ، إن شاء الله .

جلال العشرى

الصرخة الأولى

«هيجل»

الحياة هي حياة الفكر

«إن تاريخ العالم هو تطور الشعور بالحرية ، وهذه
هي النهاية الأخيرة للكون ، هذا والتاريخ الإنساني
هو تاريخ الفكر ، كما أن الحياة الإنسانية حياة
مفكرة»

«هيجل»

من الفلاسفة من يفلسف حياته وبخيا فلسفته ، لما تخفل به هذه الحياة من زلازل روحية
عنيفة ، وتجارب نفسية حادة ، لا يملك الفيلسوف معها إلا أن يعيشها وبخياها ويتحد بها ،
ويتخذها نقطة انطلاق في فلسفته بخاصة وفي تفكيره بوجه عام .
والحق أن فلسفة «الواحد» من هؤلاء لا يمكن أن تتفصل عن حياته ، بل لا يمكن النظر
إلى حياته نفسها بمزول عن هذه الفلسفة . وكيف يمكن غير ذلك ، وصاحبها ليس فيلسوفاً
يتخذ من الفلسفة صناعة له ، أو عالماً يعكف على منهجه العلمي ، أو لاهوتياً كل همه أن
يشغل باللاهوت ؟

ومن هنا كان فيلسوف الحياة ، هو ذلك الإنسان الذي تراءى دائماً مشتمل الوجدان متوهج
ال عاطفة ، تشيع في نفسه سورة القلق وتضطرم في باطنه جذوة الألم ، يجتنبه العالم من ناحية
وتؤرقه الرغبة في مجاوزة هذا العالم من ناحية أخرى ، فلا يمكن إزاء هذا كله ، إلا أن يلقى
بنفسه في آتون التجربة ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى «الحقيقة» حقيقة نفسه ، وحقيقة
الآخرين ، وحقيقة العالم من حوله .

وإذا كانت تلك هي الركيزة المحورية التي ارتكزت عليها «فلسفة الوجود» وهي الفلسفة

التي تنصرف عن «المجرد» إلى «المشخص» وتحول عن «الماهية» إلى «الوجود» وتتعلق بالإنسان من حيث هو موجود فردي ، وإذا كان الوجوديون في العصر الحديث من أمثال «كبر كجار» ، و«نيتشه» ، و«جبريل مارسيل» ، و«جان بول سارتر» قد هاجموا «فلسفة الماهية» باعتبارها فلسفة عقلية خالصة ، تغفل عن مشكلة الوجود ، وتجعل الإنسان أسيراً لمجموعة من التركيبات الذهنية المجردة ، فإن جذور هذا الاتجاه تترد إلى الزمن القديم ، عندما احتلت مشكلة الإنسان المكانة الأولى في تفكير الفلاسفة ، فخاض فيها «سقراط» في العصر القديم ، وعاناه «أوغسطين» في العصر الوسيط ، وعنى بها عناية بالغة كل من «بسكال» ، و«مين دي بريان» في العصر الحديث .

ولكن هل معنى هذا أن «فلسفة الوجود» كخيلة بالقضاء على «فلسفة الماهية» وأن فلاسفة الحياة أهم بكثير من فلاسفة الفكر؟ هل معنى هذا أن «فيلسوف المذهب» من أمثال «أفلاطون» ، وأرسينوزا ، و«كانط» ، و«هيجل» ، رجل حرفته التأمل ، وبضاعته الكلام ، وأنه على حد تعبير «كبر كجار» أشبه بمن يبتنى لنفسه قصرًا ، ولكنه يسكن إلى جواره كوخًا حقيرًا؟

وهل معنى أن يصبح «كبر كجار» زعيمًا للفلسفة الوجودية ، وألد أعداء الفلسفة المسيحية ، أن نضع باقة من الزهور على قبر «هيجل» في ذكرى مرور مائتي عام على مولده ، لكي نجرى مسرعين إلى كتب «كبر كجار» وكتب غيره من الثوار؟

كلا بطبيعة الحال ، فإن «كبر كجار» نفسه لم يبدأ إلا من حيث انتهى «هيجل» ، وفضلاً عما يتردد في فلسفة هذا الفيلسوف من أصلاء العصر الذي عاش فيه ، وفضلاً عن الإطار الحضاري الذي صدر عنه ، والذي شكل موقفه من التاريخ خصوصاً ، ومن الحضارة بوجه عام ، وفضلاً عما في فلسفته من جدة وعمق وأصالة ، ستظل البشرية تستقيها ضمن تراثها الإنساني الخالد ، فضلاً عن هذا كله ، فإن الإنسان المعاصر لا يسه إن هو أراد أن يكتسب شيئاً من المنظور التاريخي عن الماركسية والوجودية ، وعن البراجماتية والفلسفة التحليلية ، وعن البنيوية أو علم اللغة العام ، وعن الأرثوذكسية الجديدة ، أو ما يسمى بالترعة النقدية الجديدة ، لا يسه إن أراد أن يكتسب شيئاً من ذلك ، إلا أن يأخذ في اعتباره تأثير «هيجل» باعتباره مركز إشعاع حقيقي لهذه المذاهب وتلك الاتجاهات .

وإذا كان للنهج (الجدلي الميجل) قد وجد طريقه في عللتنا المعاصر ، وكان «أكثر من

نصف سكان العالم « يؤمنون بهذا المنهج ، فضلاً عما يشيع في المؤلفات المعاصرة من كلام عن وحدة الأضداد ، وحتمية التاريخ ، وضرورة التطور الاجتماعي ، والتناقض بين مصالح العال وأصحاب رعوس الأموال ، والصراع بين الطبقات وبين النظامين الرأسمالي والاشتراكي ، لما أجددنا ، إن أردنا أن نعيش هذه المفاهيم التي يصطوع بها عللنا المعاصر ، أن نعود إلى ينبوعها الأصل ، إلى مصادرها الأولى ، حيث « هيغل » وكتابات « هيغل » .

الفيلسوف في تيار عصره :

لم يولد « هيغل » في جو عاصف ، ولم يعيش حياة حافلة بالأحداث ، إلا أن تكون مؤلفاته هي الأحداث المعلمة في حياته ، وأن تكون هذه المؤلفات صدى وتعبيراً عن روح عصره . وكأن « اللهاء التاريخي » الذي تحدث عنه « هيغل » هو الذي شاء أن يضع هذا العقل الكبير والعظيم معاً في فترة من أشد فترات التاريخ الحديث حرجاً وثراء في وقت واحد ، فقد تقاسم القرنان الثامن عشر والتاسع عشر حياته مناصفة (١٧٧٠ - ١٨٣١) ، بحيث عاش فيلسوفنا في مرحلة الانتقال التي شهدتها هذان القرنان ، وعانى كل ما تعانيه فترات الانتقال من دراما التغيير السياسي والاجتماعي والحضاري .

فهو يشهد اندلاع الثورة الفرنسية ، وما ترتب على قيام هذه الثورة من المادادة بتحرير الإنسان ، وبث قيم الحرية والإخاء والمساواة في عصر غلا تماماً من كل سابقة لهذه القيم النبيلة . وهو يعيش في مجتمع إقطاعي تسوده رجعية النبلاء الذين يستغلون الطبقة الوسطى أبشع الاستغلال ، فيعاني صراع النظم الاجتماعية وتطاحنها المرير الحاد . النظام الإقطاعي من ناحية ، والنظام البورجوازي من ناحية أخرى . وهو يولد في وقت يشهد أقول عصر التنوير بكل ما ينطوي عليه من إيمان بالعقل ، وتشبث بالقواعد الكلاسيكية الجامدة ، ويضيق لزوغ عصر الرومانتيكية بكل ما ينذر به من إينال في العاطفة وإسراف في الخيال .

وهو يشهد بعد هذا كله تحولات هائلة وأحداث معلمة تترك بصماتها الواضحة على جبين هذا العصر ، يشهد العالم المشهور « وات » وهو يحقق استغلال البخار في الصناعة ، ويقيم أول مصنع للنسيج في العالم ، ويشهد العالم الفرنسي « لافوازيه » وقد نجح في تحليل الماء ، كما يشهد اختراع التلغراف البصري ، واختراع آلة حليج الأقطان ، واختراع العمود الكهربائي ، ويشهد

إلى جوار هذا كله ، موت « فردريك الثانى » ، وإعدام « لويس السادس عشر » وإعلان استقلال الولايات المتحدة الأمريكية ، وقيام الحروب النابليونية ، وقصف مدينة فيينا بالمدافع ، ثم انتهاء حكم « نابليون » وقيام التحالف المقدس .

عناصر متضادة وتيارات متضاربة وتناقضات كثيرة تخرج بها الحياة فى عصر « هيغل » ، وكان لازماً على فيلسوفنا الشاب أن ينصهر فى دوامة هذه المتناقضات منذ طفولته الباكرة ، وكان لازماً عليه كذلك أن يسبح فى تيار عصره ، يتأثر به بمقدار ما يؤثر فيه ، ومن التأثير والتأثير يولد الوعى وعضى التطور .

فإذا كان العصر حافلاً بكل هذه للتناقضات ، وكذلك الكون ، بل كذلك الإنسان ، فما هى الرابطة التى تجمع بين كل هذه للتناقضات فى وحدة واحدة ؟ .
هذا هو السؤال المحورى الذى ظل يؤرق عقل فيلسوفنا طوال حياته ، وما كانت حياته كلها إلا بحثاً عن الإجابة الكافية عن هذا السؤال : بحثاً عن نوع هذه الرابطة من ناحية ، وكيفية الكشف عنها من ناحية أخرى .

حياة بلا أحداث :

ولوأنتا حاولنا أن نتعرف على الأحداث الناتجة فى حياة هذا الفيلسوف ، لما وجدنا غير النثر اليسير مما روتته شقيقته ، وما رواه بعض رفاقه ، وما ذكره هو فى مذكراته التى كان قد بدأ يديونها وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، من هذا كله نستطيع أن نعرف عن « هيغل » أنه ولد فى ٢٧ أغسطس عام ١٧٧٠ بمدينة اشترنيجارت بألمانيا ، وأن اسمه بالكامل هو « جورج فيلهيلم فريدريش هيغل » .

أما أبوه « جورج لودفيج هيغل » فكان يعمل موظفاً حكومياً ، وكان على جانب من اليسار يفوق ثقافته ، على العكس من أمه « ماريا المجذلية » التى كانت تتمتع بقدر أكبر من التعليم والثقافة ، وكان لها تأثير قوى على « هيغل » فى دراسته الأولى : فهى التى أشرفت على دراسته عندما أرسله والده إلى المدرسة الألمانية وهو فى الثالثة من عمره ، وهى التى زودته بقواعد اللغة الألمانية عندما ألحقه والده بالمدرسة اللاتينية وهو فى الخامسة من عمره ، وحتى عندما التحق بالمدرسة الثانوية وهو فى العاشرة وبقى فيها حتى الثامنة عشرة ، وتذكر شقيقته فى الرسالة التى بعثت بها إلى أمهاتته بتاريخ ٧ يناير سنة ١٨٣٢ ، أن « هيغل » كان يحصل على

جائزة سنوية طوال مراحل دراسته بالمدرسة اللاتينية ، لأنه كان دائماً من الطلبة الخمس الأول ، وأن ترتيبه كان الأول باستمرار طوال دراسته بالمدرسة الثانوية . وأن أستاذه « ليفلر » الذى كان يحبه كثيراً أهده وهو لا يزال فى الثامنة الترجمة الألمانية لمسرحيات « شكسبير » ، وكان أول ما قرأه « هيجل » من هذه المسرحيات مسرحية « زوجات ونسور المرحات » .

وتكشف لنا المذكرات التى كتبها « هيجل » فيما بين عامى ١٧٨٥ - ١٧٨٧ عن قراءاته فى هذه المرحلة ، وعن عنايته الخاصة بالأدب اللاتينية واليونانية ، وعن ميله الطبيعى إلى اليونان أكثر من ميله إلى الرومان ، وإن كان قد أجهد نفسه فى قراءة الرومان والأدب اللاتينى حتى لا يترد إلى الوراء .

وفى سن السادسة عشرة ، قام « هيجل » بترجمة كاملة عن اليونانية لكتاب « لوجيكنوس » Longinus فى الجلال ، وهى نفس السنة التى درس فيها « الإلياذة » وقرأ « شيشرون » ، وطلع « يوريدس » . وفى السنة التى تلتها مباشرة ١٧٨٦ شرع فى ترجمة « من الأخلاق » « لإبيكتيوس » ، أما فى عام ١٧٨٨ وقبل التحاقه « بمعهد توينجن » ، فقد درس الأخلاق « لأرسطو » ، وقرأ « أوديب فى كولونا » « لسوفوكليس » ، ومن بعدها أعجب إعجاباً شديداً بهذا الشاعر اليونانى القديم ، فواصل قراءة جميع مسرحياته ، وترجم بعضها إلى اللغة الألمانية ، ومن أهم ما ترجمه وتأثر به مسرحية « أنتيجونا » التى تمثل فى رأيه جمال الروح الإغريق تمثيلاً كاملاً ، والذى ظل متحمساً لها طوال حياته لما تنطوى عليه من قوة فى الجمال ، وصدق فى الأخلاق .

وقبل أن يلتحق « هيجل » بذلك المعهد الدينى ، كان قد أنجز « حواراً بين أوكلاف وأنطوان وليبيدوس » وحواراً آخر عن « الديانة لدى الإغريق والرومان » ، وفى سنة ١٧٨٨ كتب بحثاً عن « بعض الفوارق والاختلافات بين الشعراء القدامى والمحدثين » وهى البحوث الثلاثة التى نشرها « هوفستتر » عام ١٩٣٦ بعنوان (وثائق خاصة بتطور « هيجل ») .

الفيلسوف العقل فى المعهد الدينى :

كان هذا كله قبل عام ١٧٨٨ ، وهو العام الذى التحق فيه « هيجل » بمعهد (توينجن) للدراسة البروتستانتية بمنحة حكومية من الدوق كما كانوا يسمونها فى ذلك العصر . وكان هذا

المعهد ذائع الصيت في تخريج القساوسة الإنجليكانيين ، وقد تخرج فيه عدد كبير من كان لهم شأنهم في الحياة الأكاديمية الألمانية ، ومن كانوا أصدقاء مقربين لفيلسوفنا «هيجل» . وفي هذا المعهد تعرف «هيجل» على أهم صديقين لازماه في حياته ، وتأثر بهما بمقدار ما أثر فيهما ، أحدهما هو الشاعر «هيدلبرج» الذي اشترك مع «هيجل» في حب اليونان والشعر والفلسفة ، وقرأ معه كتب الدراما الإغريقية ، واطلع معه جنباً إلى جنب على مؤلفات «أفلاطون» . وقد تأثر «هيجل» بصديقه الشاعر إلى الحد الذي جعله ينظر إلى الشعر باعتباره أسمى الفنون ، كما تأثر «هيدلبرج» بصديقه الفيلسوف حتى لقد ظهرت أعراض (الجدل الهيجلي) على أعمال «هيدلبرج» الشعرية .

أما الصديق الآخر الذي تعرف عليه «هيجل» فهو الفيلسوف «شيلنج» الذي كان يصغره بخمسة أعوام ، وإن كان قد سبقه إلى النشر ، «وشيلنج» هو (فيلسوف الهوية) الذي يذهب إلى القول بأن الروح والطبيعة هما نفس الشيء ولكن مثلاً في المطلق ، وقد كان «هيجل» و«شيلنج» يجتمعان معاً لمناقشة الأفكار الفلسفية والآراء السياسية ، كما تعاونوا معاً في أثناء وجودهما في (بينن) على إصدار صحيفتهما النقدية الفلسفية ، التي شرح فيها «شيلنج» أبعاد فلسفته ، ونشر فيها «هيجل» أهم مقالاته (الإيمان والمعرفة) ، (حول جوهر الفلسفة النقدية) ، (الطرق العلمية لتناول الحق الطبيعي) .

وبعد «هيدلبرج» و«شيلنج» ، يجيء «لوتفين» Leutwin الذي زامل «هيجل» في المعهد ، والذي نشر بعد وفاة «هيجل» بثمانية أعوام ، ١٨٣٩ ، ذكرياته عن «هيجل» أيام أن كان طالباً في المعهد الأسبق المشهور ، وربما كان أهم ما جاء في هذه الذكريات هو وصف «لوتفين» لسلوك «هيجل» بأنه كان «بوهيمياً» وهو سلوك لم يكن يتفق في بعض الأحيان مع تقاليد المعهد الديني

ومهما يكن من أثر هذا المعهد ، ومن أمر السنوات الخمس التي أنفقها فيه «هيجل» دراساً للاهوت ، فلا يبدو أن «هيجل» كان يحتفظ - سواء للمعهد أو للسنوات الخمس - بذكريات جميلة أو عميقة ، فما هو يبعث رسالة إلى صديقه «شيلنج» يسخر فيها من .. «أولئك اللاهوتيين الذين يأخذون للسائل للهلهلة على أنها أمور صلبة يقيمون فوقها معابدهم القوطية» .

وهكذا تخرج «هيجل» في معهد (توبنجن) عام ١٧٩٣ ، بعد أن ناقش بحثه أمام لجنة

المعهد ، وأعلن عن عدم رغبته في ممارسة مهنة القسيس ، وعن رغبته في ممارسة مهنة التعليم ، واستكمال دراسته للفلسفة والآداب .

الفيلسوف يشغل بالتعليم :

وفي مدينة « برن » عاصمة الاتحاد السويسري ، وفي أحد بيوت الأشراف ، ظل « هيجل » يدرس لأبناء هذا البيت حتى عام ١٧٩٦ ، وخلال هذه السنوات الثلاث مارس « هيجل » حياته متحرراً من أغلال المعهد وأصفاده ، متخلصاً من نظامه القاسي العنيف ، فقراً « مونتسكيو » ، واطلع على « جيبون » ، وعكف على دراسة الفيلسوف العظيم « كانط » .

أما « كانط » فقد شكل نقطة تحول هامة في تفكير « هيجل » الفلسفي ، وبخاصة ما كتبه كانط في الأخلاق ، فقد تخرج « هيجل » في نفس السنة التي أصدر فيها « كانط » كتابه الشهير (الدين في حدود العقل) وذهب « هيجل » إلى برن مبهوراً بكتاب كانط فكان من اليسر أن يقع أسيراً لكتابات العقلانيين من فلاسفة القرن الثامن عشر .

وتحت هذا التأثير كتب « هيجل » الدراسات التي عرفت فيما بعد باسم (كتابات الشباب أو (الكتابات الدينية « لهيجل ») في شبابه ، وهي الدراسات التي قام « نوهل Nohl » بتجميعها ونشرها في مدينة توبنجن عام ١٩٠٧ وقد كتب « هيجل » أولى هذه الدراسات تحت عنوان (حياة المسيح) ، وفي تلك السنة نفسها ١٧٩٥ كتب الدراسة الثانية تحت عنوان (وضعية الديانة المسيحية)

والذي يهيمنا من أمر هاتين الدراستين اللتين جاء ظهورهما سابقاً على ظهور كتابه (ظاهريات الروح) ، هو أنهما كانتا بمثابة الإبراهيم الفكرى ، بذلك الكتاب الخطير ، الذي يعد مدخلاً إلى مذهبه الفلسفي ، والذي وصف فيه الظواهر الذهنية وآثارها في حياة الإنسان ، شارحاً كيف يرتفع الوعي من المراتب الدنيا إلى المراتب العليا حتى يصبح هو والمطلق شيئاً واحداً .

وقد اتخذ « هيجل » في هاتين الدراستين موقف الهجوم من الكنيسة ، ذاهباً إلى أن الديانة المسيحية أثقلت كاهلها بالشرائع والتعاليم ، حتى غدت ديانة حزينة معتمدة ترفل في ثياب الحساد ، وذلك على العكس من الديانة الإغريقية القديمة التي كانت أعياداً للفرح

والإبتهاج ، يلتقي فيها الإغريق بالآلهة حتى على موائد الشراب . . بلا كهانة ولا كهنوت ، ولا أتباع يرتدون زياً واحداً ، ويرددون كلاماً واحداً ، ويحملون شعاراً واحداً .

الفيلسوف في رحاب الجامعة :

توفي والد «هيجل» عام ١٧٩٩ أى بعد تخرجه من المعهد بست سنوات ، وكانت أمه قد توفيت عام ١٧٨٣ أى قبل التحاقه بالمعهد بخمس سنوات ، فأصبح الطريق مفتوحاً أمامه إلى «ينا» حيث حرته وانطلاقه ، وحيث الجامعة .

وكانت يينا في ذلك الحين مركزاً للإشعاع الفكري والفلسفي ، أو على حد تعبيره (موجة الآداب) فيها يتنفس «فشته» وشيلنج «من الفلاسفة» ، «وجوته» ، وشيلر «من الأدباء» ، فضلاً عن الشعراء الرومانتيكيين بعاطفتهم المشبوبة ، وخيالهم الجامح ، وانطلاقهم النشوان . وهكذا انتقل «هيجل» إلى يينا في عام ١٨٠١ ، وهناك جدد صداقته القديمة مع «شيلنج» ، وتعاون الاثنان في إصدار جريدتها الفلسفية النقدية ، التي ظل «هيجل» يكتب فيها إلى أن توقفت عن الصدور عام ١٨٠٣ ، عندما غادر «شيلنج» تلك المدينة . وفي تلك المدينة ، وفي العام الأول من انتقاله إليها ، أنجز «هيجل» بحثاً عن (مدار الكواكب) باللغة اللاتينية ، هو الذى أهله للتدريس (بجامعة يينا) ، وبمقتضاه تم تعيينه محاضراً بالجامعة ، وإن لم يتابع محاضراته سوى عدد ضئيل جداً من الطلاب . وفي تلك المدينة أيضاً وفي نفس العام ، ظهر بحثه عن (الفرق بين مذهبي «فشته» وشيلنج» (الفلسفيين) وهو البحث الذى دافع فيه «هيجل» عن فلسفة «شيلنج» ، حتى لقد ذهب البعض إلى القول بتأثره بفلسفة ذلك الفيلسوف .

غير أن أهم ما أنجزه «هيجل» في تلك الفترة هو كتاب (ظاهريات الروح) الذى يعد بمثابة المسهل إلى مذهبه الفلسفي ، والذى أتمه في الليلة السابقة لمعركة يينا (١٣ أكتوبر ١٨٠٦) . وبعد أن قُصفت يينا بالمدافع ، وتهدمت جدران الجامعة ، كان التزاماً على «هيجل» أن يغادر المدينة إلى أن تنتهى (الحملة الفرنسية) .

وساعت أحوال «هيجل» حتى اضطر إلى قبول بعض المعونات المالية من الشاعر «جوته» . . وازدادت سوءاً عندما وضعت «كريستيان شارلوت» ، وهى زوجة خدام في بيوت أحد الأشراف ، ابناً غير شرعي «لهيجل» ، سبب له الكثير من المتاعب حتى اعترف به

وضمه إلى أسرته ، وهو الابن الذى مات غرقاً بالشرق الأقصى ، فى نفس السنة التى مات فيها « هيجل » ولكن قبل وفاته بشهرين .

من بامبرج إلى نورمبرج :

توالت الأحداث على مسرح الحياة السياسية والاجتماعية بشكل عنيف وسرعة متزايدة ، فلم يكن أمام « هيجل » إلا أن يرحل إلى « بامبرج » ١٨٠٧ ليتولى رئاسة صحيفة يومية محدودة الانتشار ، ظل يرأس تحريرها لمدة عام واحد فقط ، رحل بعده إلى « نورمبرج » حيث عين ناظراً للمدرسة نورمبرج الثانوية ، وظل فى هذا المنصب ثمانى سنوات ، كان يقوم فيها بتدريس الفلسفة والطبيعة والرياضيات ، وهى اللروس التى جمعها فى كتابه المعروف « المنطل إلى الفلسفة » .

وفى سنة ١٨١١ تعرف على « ماريا فون توفر » ، وهى فتاة من أسرة نبيلة ، فاقترن بها فى نفس العام ، وأنجب منها طفلين : « كارل » الذى صار فيما بعد مدرساً للتاريخ بإحدى الجامعات ، و « إيمانويل » الذى حقق أمنية جده فى أن يرى « هيجل » قسيساً ، فأصبح هو راعياً رسولياً .

وفى نورمبرج ، وفى الفترة من ١٨١٢ إلى ١٨١٦ أكمل « هيجل » نشر كتابه الضخم عن المنطق فى ثلاثة أجزاء ، وهو الكتاب الذى يعد بمثابة حجر الزاوية فى بناء المذهب ، وفيه عرض للمعاني الأساسية . . الميتافيزيقية والمنطقية التى يدور عليها مذهبه المثالى . ويعتقضى هذا الكتاب تمكن « هيجل » من الحصول على كرسى الفلسفة فى (جامعة هايدلبرج) ، ومن المحاضرات التى ألقاها فى تلك الجامعة نشر (موسوعة العلوم الفلسفية) عام ١٨١٧ وفيها عرض لمذهبه الفلسفى كله .

« هيجل » يدخل برلين :

علا كرسى الفلسفة بجامعة برلين بوفاة الفيلسوف الكبير « فشته » ، فانجذبت أنظار « هيجل » إلى العاصمة البروسية ، (جامعة هايدلبرج) على أية حال ليست المنبر الذى يستطيع من خلاله أن ينشر فلسفته على أوسع نطاق . وفى عام ١٨١٧ عرض عليه للمنصب قبله على الفور ، وبدأ يلقى محاضراته فى فلسفة

القانون ، وما لبث أن أصدر كتابه في «أصول فلسفة القانون» ١٨٢١ ، فلاقى رواجاً كبيراً واهتماماً بالغا ، سواء على مستوى الطلاب الذين توافدوا على محاضراته من جميع أنحاء البلاد ، أو على مستوى الدولة التي أوشكت أن تتخذ من (الهيجلية) عقيدة رسمية لها ، أو على مستوى الأساتذة الذين تحمسوا للفلسفة (الهيجلية) ويدعوا يدرسونها في الجامعة .

وتوالى إنجازات «هيجل» الفلسفية التي عالج فيها بقية أقسام المذهب ، لما أن حل عام ١٨٢٨ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في تاريخ الفلسفة) بأجزائه الثلاثة ، وما أن انتهى عام ١٨٢٩ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في فلسفة الجمال) في ثلاثة أجزاء ، وفرغ كذلك من كتابه (دروس في فلسفة الدين) ، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته بعام واحد ، أى في سنة ١٨٣٢ ، وكان قد فرغ أيضاً من كتابه (دروس في فلسفة التاريخ) ، قبل وفاته بقليل ، وقد نشر عام ١٨٣٧ في برلين بعد وفاته .

وفي خلال هذا كله ، قام «هيجل» بعدة زيارات خارج حدود بلاده ، قام برحلة إلى بلجيكا ، ورحلة أخرى إلى هولندا ، ورحلة ثالثة إلى فينا ، ورابعة إلى براغ ، وخامسة إلى باريس ، حيث التقى بالفيلسوف الكبير «فيكتور كوزان» .

وبعد عودته من هذه الرحلات جميعاً ، عين مديراً (لجامعة برلين) ، وظل يشغل هذا المنصب في الفترة من ١٨٢٩ حتى ١٨٣١ ، وكانت شهرته قد عمت لا أرجاء الوطن الألماني فحسب ، بل أرجاء العالم المتحضر كله .

وفي صيف عام ١٨٣١ انتشر وباء الكوليرا لأول مرة في برلين ، فأصيب «هيجل» بالعدوى في ١٠ نوفمبر ، ومرض في ١٣ نوفمبر ، وتوفي في ١٤ نوفمبر عام ١٨٣١ ، فكان موته حدثاً ضخماً لا يقل في ضخامته عن المكانة التي احتلها ذلك الفيلسوف العظيم .

حياة لا تنتهى :

وهكذا انتهت حياة «هيجل» دون أن تنتهى فلسفته ، أو بالأحرى انتهت حياته دون أن تنتهى ، لأنه إذا كانت حياة هذا الفيلسوف هي كتاباته ، فقد ظلت هذه الكتابات حية في عقول الكثرة الدارسة من تلاميذه وأتباعه ومريديه ، يقتنى أثرها فيلسوف في إثر فيلسوف ، وباحث في إثر باحث ، وقارئ في إثر قارئ .

وهكذا ظفرت مؤلفات أتباع «هيجل» من أمثال : «تسلر» ، «اردمان» ، «فيشر» ، بشهرة

علمية واسعة في تاريخ الفلسفة ، وهكذا أيضاً انتقلت (الهيجلية) إلى عواصم الفكر الفلسفي لتؤثر تأثيرها العميق ، انتقلت إلى إنجلترا : لتؤثر في كل من «جرين» ، و«بوزانكت» ، و«برادلي» ، و«ماكنتجار» ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة : لتؤثر في «أرمسون» ، و«جوزيا روس» ، و«جون ديوي» الذي كان (هيجلياً) في مطلع شبابه ، وفي إيطاليا : طور «كروتشه» التقليد (الهيجلي) ، وفي فرنسا : اعتمد «سارتر» في كتابه (الوجود والعدم) على «هيجل» اعتماداً كبيراً ، وفي ألمانيا : يكتسب «هيجل» أهمية خاصة في كتابات «هيرت ماركيز» الذي يطلقون عليه «فيلسوف الشباب» .

وفيما عدا ذلك ، فإن تناول التاريخي للفن والدين والأدب ، يدين بصورة لا تقل عن الصورة التي تدين بها الفلسفة لذلك العقل العظيم المسمى .. «هيجل» .
فنجد هذا الفيلسوف المعلق أن الفن أحد لحظات ثلاث تدرك بها الروح ذاتها ، شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة ، لكل منهم جنوره في التجربة الإنسانية ، وقد مضى «هيجل» في دراسته لعلم الجمال بالبحث أولاً في الفكرة والمثال ، ثم بحث في أنماط الفن وتطورها التاريخي ، من النمط الرمزي ، إلى النمط الكلاسيكي ، إلى النمط الرومانتيكي ، وقد ساد هذه الدراسة كلها منطق «هيجل» الجدل الثلاثي التركيب الذي يفترض فيه الضد ضده ، ثم يألفان في كل مركب يشملهما ، فكما ينطبق هذا الجدل على التصورات الكلية ، فالوجود يفترض اللا وجود ، ثم يألفان في مركب يشملهما هو الصبورة ، فإنه ينطبق أيضاً على التاريخ الحضاري ، فالحضارة الشرقية القديمة قد افترضت قديم الحضارة اليونانية الرومانية ، ثم انتهى التطور بقدم الحضارة الحديثة .

أما بالنسبة (للاستيقا) ، فإن الجمال هو مركب من التصور والمادة ، والفن الرومانتيكي الحديث مركب من نمطين سابقين عليه هما الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، والفلسفة بدورها هي وعي الروح لذاتها ، وهي مركب من لختين أسبق منها ، هما الفن والدين .
وهذا معناه أن الفن والدين والفلسفة ليست بظواهر معزولة عن بعضها ، ولا عن التاريخ والحضارة التي تنشأ فيها ، فكل الجمال ليست محددة بمعايير ثابتة مطلقة ، وإنما هي مرتبطة كل الارتباط بالتصور التاريخي للمجتمعات التي تنشأ في حضنها ، وتتمو في حضانتها .

ولكن هل صحيح مايقوله الفيلسوف الإيطالي «بندتكروتشه» ، من أن (الإستيقا) عند «هيجل» ، هي خطبة رثاء ، جمع فيها هذا الفيلسوف الصور المتوالية للفن ، واستعرض

المراحل التي تقدم فيها على مدى تطوره ، ثم رتبها في قبر كتب على شاهده الفلسفة ؟ .
إلا أن الجواب على هذا التساؤل عند «هيجل» ، إنما يُستمد من فلسفته للحضارة
والتاريخ .

فلسفة تاريخ الفلسفة :

وفلسفة التاريخ عند «هيجل» مكملة لفلسفة الطبيعة والفن والدين ، وقد كان «هيجل»
أشد الفلاسفة المتأثرين في القرن التاسع عشر تأثيراً في التفكير التاريخي ، وكانت فلسفته التاريخية
تطبيقاً للأراء والأفكار لفلسفته العامة التي انتهى إليها بالتفكير المنطقي ، لا بالبحث في الطبيعة
والتاريخ .

وعند «هيجل» أن العقل هو الحاكم للسيطر في العالم ، وأن تاريخ العالم من أجل ذلك
يمثل حركة عقلانية ، وقد عرض لتاريخ الشرق والغرب في ضوء هذه الفكرة موجهاً عنايته إلى
ما يريد أن يحمده ، لأنه على حد قوله : «من ينظر إلى العالم نظرة معقولة ، يمثل له العالم
بدوره بمظهر معقول» . .

والطبيعة وهي مسرح التاريخ العام ، تجسيد للعقل ، ولو أن مؤثراتها الجغرافية والجوية
لا تسيطر على التاريخ .

والتاريخ عند «هيجل» بوجه عام تقدم الروح في الزمان ، كما أن الطبيعة تقدم الفكرة في
المكان ، هذا والتاريخ العام يبين تقدم الشعور بالحرية من جانب الروح وتحقيقها نتيجة
لذلك ، ولهذا التقدم عند «هيجل» مراحل ، فالفكرة تتخذ صوراً متوالية كل صورة منها
تمر على الصورة السابقة ، وهذه العملية ، عملية التسامي والتجاوز تزداد تأكيداً ووفرة
ووضوحاً .

ولكل أمة عبقريتها القومية التي تبدو في مظاهر وعيها وإرادتها ، والتي تحمل ديانتها وآدابها
ونظمها السياسية وقوانينها الأخلاقية ويراعها الآلية ، طابع هذه العبقرية ، والشئ الجوهرى
في التاريخ ، هو الشعور بالحرية ، والأوجه التي يتخذها هذا الشعور بالحرية في تقدمه
وتطوره .

وكما تحمل البذرة كل طبيعة الشجرة ، وطعم الفاكهة وشكلها ، كذلك الآثار الأولى
للروح تتضمن تاريخها ، وأهل الشرق القدامى في رأى «هيجل» ، لم يصلوا إلى معرفة أن

الحرية للجميع ، ورأوا أن الحرية تتمثل في فرد واحد ، وفي مثل هذه الحالة ، تكون الحرية عرضة للتزوات والشهوات والانطلاق بغير جامع ، ولم يظهر الشعور بالحرية إلا عند الإغريق ، ولذلك كانوا أحراراً ، ولكن الإغريق والرومان رأوا أن الحرية تكون مقصورة على البعض ولا تشمل البشر جميعهم ، ولذلك كان نظام العبودية سائداً في بلاد اليونان ، أما الأمم الألمانية تحت تأثير (المسيحية) فقد كانوا في رأي «هيجل» أول من أدركوا أن الحرية للناس جميعاً ، وأن الحرية هي جوهر الروح ، وقد ظهر هذا الشعور أول ما ظهر مقترناً بالدين ، ولكن جعل الحرية من المبادئ التي يؤخذ بها ، كان يستلزم حركة تثقيف بعيدة المدى ، ذلك أن نظام العبودية لم يختف حين ظهرت (المسيحية) .

الروح والحرية :

ولكن إذا كانت طبيعة الروح مكونة من الحرية ، ولم يكن تاريخ العالم سوى تقدم الشعور بالحرية ، فهل يمكن أن يقال عن التاريخ العام أنه مظهر وعرض للروح وهي تعرف ما هو موجود فيها بالقوة ؟

يقول «هيجل» إن الفكرة هي في الحقيقة مثلها كمثل الروح المرشد (لطارد) ، قادة الشعوب والعالم ، والروح وهي الإرادة العاقلة والضرورية لذلك المرشد ، كانت ولا تزال قائداً لأحداث تاريخ العالم .

وهذا معناه أن الروح ويجرى تطوره ، هو الموضوع الجوهرى في فلسفة التاريخ ، ويمكن فهم طبيعة الروح بمواجهته بتقيضه وهو المادة ، فاهية المادة الجاذبية واهية الروح الحرية ، والمادة خارج ذاتها على حين أن مركز الروح في ذاته . وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله : «الروح وجود محتمل على ذاته» .

ولكن ما (هو الروح) ؟

يقول «هيجل» : إنه الواحد اللامتناهى للتجانس تجانساً ثابتاً ، الذى يفصل في مرحلته الثانية ذاته عن ذاته ، ويجعل هذا الجانب الثانى هو قطبه المقابل ، أعنى وجود الذات للذات وفي الذات مبانياً لوجود العالم .

وفي التطور التاريخى للروح كان ثمة ثلاثة أطوار كما سبق أن ذكرنا ، الشرقيون ، واليونان والرومان ، والألمان . وتاريخ العالم هو تنظيم الإرادة الطبيعية غير المنضبطة ، بربطها بطاعة

مبدأ كل ، وبمنحها حرية ذاتية ، فقد عرف الشرق ، وما برح يعرف إلى يومنا هذا ، أن واحداً فقط هو الحر ، وعرف عالم اليونان والرومان أن البعض أحرار ، ويعرف عالم الألمان أن الكل أحرار .

وعند «هيجل» أن لا حرية بدون قانون ، ولكنه يميل إلى أن يعكس هذا ، وليلدل على أنه حيثما كان القانون كانت الحرية ، ومن ثم فالحرية عنده تنحى ما يزيد قليلاً على حق طاعة القانون .

القانون هو جوهر العالم :

وقد لا يتسنى لنا تقييم فلسفة التاريخ عند «هيجل» ، ما لم نزن علاقة الفلسفة بالتاريخ ، واختلاف النظرة بين الفلاسفة إليه ، وبينهم وبين المؤرخين المنهجيين ، أو مؤرخي الوقائع ، في تقدير العلاقات التي تحكم مجراه ، وتقويم الأثر الناجم عن التحام الفكر الفلسفي بالفكر التاريخي ، في النظرة الكلية لمسيرة الحضارة ، وفي النظرة الجزئية لتفسير الواقعة التاريخية . وما يلاحظ حقاً أن تاريخ أى علم من العلوم ليس جزءاً من هذا العلم ، فثلاً لتاريخ الرياضة ليس جزءاً منها ، وليس تاريخ الفيزياء جزءاً من علم الفيزياء ، وكذلك الحال في سائر العلوم ، أما الفلسفة فهي التي تنفرد من بين العلوم جميعها ، بأن تاريخها جزء منها ، وذلك لأن الفلسفة وتاريخ الفلسفة ، غايتهما واحدة ، وهي مشاهدة العقل في أثناء عكوفه على التفكير في طبيعته ، وفي غايته ومبغاه .

وه «هيجل» هو الذى وضع أساس فلسفة تاريخ الفلسفة ، لأنه هو الذى اكتشف الفكرة التي تقوم عليها تلك الفلسفة ، وهي أن تاريخ الفلسفة ليس مجموعة الآراء المختلفة والمذاهب المتباينة للمفكرين المختلفي النزعات ، ولا هو مجرد اتساع نواحي الفلسفة واكتحال جوانبها الناقصة ، وإنما هو العملية التي استبانت بها كليات العقل ، وأكدت ظهورها ، وارتسمت في شكل تصورات واضحة معروفة ، وقد اعتبر «هيجل» تاريخ الفلسفة حركة مفردة متصلة ، معقدة الأوائل بالأواخر .

وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله في مقدمة (فلسفة التاريخ) :

«إن الاهتمام الوحيد الذي تأتى به الفلسفة معها في تأمل التاريخ ، هو التصور البسيط للعقل ، إن العقل هو حاكم العالم ، وبالتالي ، فتاريخ العالم يقدم لنا عملية عقلية ، هذا

الاقتناع والحدس هو فرض في مجال التاريخ من حيث هو كذلك ، أما في مجال الفلسفة فهو ليس يفرض ، فهناك يثبت بالمعرفة التأملية أن العقل ، جوهر ، كما هو كذلك قوة لا متناهية ، وللمادة اللامتناهية الخاصة به ، كامنة ضمناً في كل الحياة الطبيعية والروحية التي ينشأها ، كما أن الصورة اللامتناهية ، هي التي تحرك المادة ، إن العقل هو جوهر العالم .

ويقول «هيجل» إن هذه النتيجة اتفق له أن يعرفها ، لأنه اجتاز المجال كله . . والحق أن «هيجل» عرف كيف يجتاز المجال كله ، فقد استطاع أن يكون نسقاً عقلياً هائلاً ، استوعب في إطاره من فنون المعرفة ، ما لم يسبق لأى مذهب آخر في الفكر الحديث ، ولهذا فقد قال عنه أحد الفلاسفة المعاصرين ، إنه ثالث ثلاثة صاغوا الوجود بأسره في أنظمة عقلية متناسقة ، وهم «أرسطو» بذهبه (الكوني) في العصور القديمة ، و«القديس توما الأكويني» بذهبه (اللاهوتي) في العصور الوسطى ، و«هيجل» بذهبه (المثالي المطلق) في العصور الحديثة .

هذا الفيلسوف المعاصر :

أجل ، لقد استطاع «هيجل» أن يستوعب شتى مجالات المعرفة البشرية ، وإذا كان قد حرص على تقديم الفلسفة لأهل عصره في صورة (معرفة مطلقة) فذلك لأنه تصور أن العصر الذي كان يعيش فيه كان هو أفضل العصور للتسامي بالفلسفة إلى مستوى العلم . ومن ثم فقد أحدث كل عمل من أعماله أصداً فكرية هامة في كل مجال من مجالات البحث ، حتى أن الفكر المعاصر إنما يؤرخ له حقيقة بهذا الفيلسوف الذي فصل الفلسفة الأوربية إلى مرحلتين ، الفلسفة الحديثة ابتداءً من «ديكارت» حتى «كانط» ، والفلسفة المعاصرة ابتداءً من «هيجل» حتى عصرنا الحاضر .

ذلك العصر الذي يمثل «سارتر» و«الوجودية» ، و«ماركس» و«الماركسية» ، و«جون ديوى» و«البرجماتية» ، وهى اتجاهات ثلاثة من أهم اتجاهات الفكر المعاصر ، فضلاً عن اتجاهات أخرى مثل (الواقعية ، والفلسفة التحليلية ، والوضعية للمنطقية ، والبنائية أو البنوية) وفضلاً عن «برجسون ، وكروتش ، وكولنجود» ، وغيرهم من أعلام الفلسفة الروحية .

وباختصار فإننا لا نكاد نجد فلسفة من الفلسفات المعاصرة ، لا تبدأ من «هيجل» إما بالتأييد أو بالتفنيد ، وهذا ما عبر عنه «كروتش» بقوله : «أجل ، فأنا لا أستطيع أن أعيش

معه ، ولكننى لا أستطيع أن أعيش بلمونه . . . » .

وتلك هى (الكوميديا - الإلهية - الفلسفية) التى وصف بها البعض فلسفة «هيجل» ، ذلك الفيلسوف الذى سارت تزعتة المنطقية الشاملة جنباً إلى جنب مع تزعتة (المأساوية الشاملة) ، فلم تعد المهمة الكبرى التى تقع على عاتق الفيلسوف هى العمل على تغيير العالم أو تعديله ، بل العمل على فهمه والتكيف معه . .

وإذا جاز لنا أن تلخص الفلسفة (الهيجلية) كلها فى كلمات ، لاستطعنا أن نقول إن الحقيقة عند «هيجل» هى «الكل ، والفلسفة «نسق علمى» ، والوجود الواقعى «صيورة» والروح نفسها «تاريخ» وأخيراً للطلق «ذات» لا مجرد «موضوع» أما الفلسفة نفسها فهى كما يقول عنها «هيجل» نفسه :

«إن مهمة الفلسفة لتتحصّر فى تصور ما هو كائن ، لأن ما هو كائن ليس إلا العقل نفسه ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر الفرد ، لوجدنا أن كلامنا إنما هو ريب زمانه ، وابن عصره ، وبالتل يمكننا أن نقول أيضاً عن الفلسفة إنها تلخص زمانها . . ولكن فى الفكر . . .» .

وبعد فهذا هو «هيجل» الذى قال عنه «ألبير كامى» إنه المفكر الذى «عقلن اللامعقول» ، وقال عنه جون ديوى «إنه الفيلسوف الذى ارتفع بالفلسفة إلى مستوى العلم» ، ووصفه «كارل ماركس» بالعقريّة الكبرى «التى قلبت الأشياء رأساً على عقب» . وقال عنه «كاولمان» : «إذا كان كل من «الإسكندر ، ونابليون» قد حاول الاستيلاء على العالم بقوته العسكرية ، فقد حاول كل من «أرسطو ، وهيجل» سيادة العالم بقوته العقلية» . .

ومن هنا كان «هيجل» صرخة فى وجه عصره ، وصرخة تردد صدها فى غير عصره من العصور ، وبالأحرى فى عصرنا الحاضر . .

الصرخة الثانية

«كبر كيجارد»

الطريق . . والحق . . والحياة

«هل حدث لك أن رأيت قارباً جانحاً في الطين ؟
تلك هي حال الخيل كله ، ذلك الجبل الملتصق
بطين العقل ، ولا أحد يحزن عليه ، ولن تجد فيه
إلا غروراً ورضاً ينبعان دائماً من خطايا العقل .
«كبر كيجارد»

الوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، الإنسان المحررة كاملة لأنه قد
تحرر من مؤثرات الطبيعة والبيئة ، من مؤثرات العرف والمجتمع ، من مؤثرات الماضي
والتاريخ ، وأصبح لا يخضع نفسه لغير ما هو نفسه ، فهذه الأشياء جميعاً «أغيار» بالنسبة
إليه ، ليس لها في ذاتها وجود ولا معنى ، حتى يوجد هو فيكسها الوجود ، ويخلع عليها
المعنى ، وهو يفعل هذا بمحض حريته التي اختار صيغة حياته بناء عليها ، وبناء عليها يتحمل
تبعة هذا الاختيار .

«إني أحيأ ، والحياة هي هذا . . . أن أمتنع بنفسى وأرتوى منها بلا ظمأ . . أربعة وثلاثون
عاماً ، أربعة وثلاثون عاماً أتلوق فيها نفسى . . وقد كبرت ، قد اشتعلت وانتظرت ، وبلغت
ماكنت أريد : (مارسيل ، وباريس ، والاستقلال) ، وقد انتهى كل شيء ، فلا أنتظر شيئاً
بعد ذلك . . »

فالإنسان الحديث هو هذا ، والوجودية هي التعبير الفلسفى عن هذا الإنسان . .

فلسف حياته وعاش فلسفته :

ولكن .. إذا كان هذا هو الطابع للميز لوجودية القرن العشرين بعامه ، والوجودية الفرنسية بوجه خاص ، فهل معنى هذا أن نكتفى بالوقوف حداداً على «أبي الوجودية» .. كبير كيجارد» في ذكره ، لكي نضع على قبره باقة من الزهور ، ثم نحض مسرعين إلى الحى اللاتيفى ، فنقيم حفلات التكريم لسارتر وشركاه ؟

كلا . وألف كلا ، فإن «سارتر» لم يبدأ إلا من حيث انتهى «كبير كيجارد» ، بل في وسعنا أن نقول إن (السارترية) ليست في صميمها سوى (كبير كيجاردية) مقلوبة ، أى أننا لن نستطيع أن نفهم فلاسفة الوجودية المعاصرة ، إلا إذا رجعنا إلى «كبير كيجارد» ، الذى سبقهم جميعاً إلى تقديم الوجود على الماهية ، والدلت على الموضوع ، والعينى على المجرد ، والداخلى على الخارجى ، واللامعقول على المعقول ، كما سبقهم جميعاً إلى القول بالحرية والمسئولية ، والقلق والهم ، والحصص النفسى ، والتوتر الروحى ، وكان أول فيلسوف يتخذ من أزماته النفسية الحادة ، وتجاربه الحية العميقة ، وعزله الروحية الأليمة ، مادة لتأملاته الفلسفية ، وفكره الفلسفى ، ثم كان أولاً وبالذات إنساناً مشتمل الوجدان ، ملتهب الحواس ، يقظ الضمير ، يحتل به العالم من ناحية ، وتورقه الرغبة فى التصوف من ناحية أخرى ، وهو إلى هذا وذاك ، إنسان متوحد انطوى على ذاته ، وعاش حياة أقرب ما تكون إلى حياة الأنبياء ، فاستطاع أن يفلسف حياته ، ويحيا فلسفته ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى (حقيقته) أعنى تلك (الفكرة) التى كان لابد له أن يحيا ويموت من أجلها : وماذا عبقى أن تكون الحقيقة فيما يقول «كبير كيجارد» نفسه ، إن لم تكن هى تكريس الحياة كلها من أجل فكرة واحدة ؟! ثم كان «كبير كيجارد» بعد هذا كله ، أول من ثار على الفلسفة (الميجالية) السائدة فى أيامه ، لما تنطوى عليه من (منهج جدلى) يحيل العالم إلى مجموعة من التراكيب العقلية الجاهلة ، ولما تنتهى إليه من مثالية مطلقة ، تقضى على التجربة الفردية ، وتذبح الذات المتوحدة ، وتحيل العالم إلى كيان يعيش الفكر فى داخله ولا يعيش فيه الإنسان .

فأى فائدة ، كما يقول «كبير كيجارد» ، يمكن أن تعود علىّ إذا اكتشفت ما يسمونه بالحقيقة الموضوعية ؟ أى فائدة تُرجى إذا درست جميع المذاهب الفلسفية ، وأظهرت ما فى كل مذهب من تناقضات وعدم اتساق ؟ أى فائدة تعود علىّ لو أننى استطعت تطوير نظرية فى

الدولة ، ورتبت جميع التفضيلات في كل واحد ، وبنيت بهذا الشكل علماً لن أعيش فيه ؟
 ألم يقل السيد المسيح : « ماذا ينفع الإنسان لو أنه كسب العالم كله وخسر نفسه ؟ » . .
 « فكيف يمكن إذن ، والكلام « لكيركيغارد » ، أن أنجيه إلى معرفة العالم ؟ » .

« إن ما ينقصني في الحقيقة هو أن أرى نفسى بوضوح ، أن أعرف ما يجب على أن
 أعمله ، لا ما ينبغي على أن أعرفه ، إلا بمقدار ما تسبق المعرفة العمل بالضرورة ، إن المهم هو
 أن أفهم مهمتي في هذه الدنيا ، وأدرك تماماً ما يريد مني الله أن أفعله ، أريد أن أجِد حقيقة ،
 حقيقة تكون لي أنا : أن أجِد الفكرة التي أكرس لها حياتي ومالي ! » .

ومن هنا كانت صرخة « لكيركيغارد » في وجه « هيجل » ، وفي وجه كل النزعات المذهبية
 السائدة في عصره :

(أنا يا « هيجل » الدليل الحى على دحض فكرتك عن هوية الدلائل والخارج ، فأنا أظهر
 غير ما أبطن ، وأنا أحمل أسراراً لا أستطيع أن أبوح بها ، بل إن عزائي أن أحداً لا يستطيع
 بعد وفاتي أن يجد بين أوراقى تفسيراً واحداً لما كان يملأ حياتي كلها ، لن يجد الكلمات التي يتعجب
 له كل شيء) .

الطريق الحق والحياة :

ومن هنا كان « لكيركيغارد » فيلسوف حياة لا فيلسوف مذهب ، الحقيقة عنده أن لحياها
 لا أن نعرفها ، أن نستطعمها لا أن نتفرج عليها ، أن نوجدتها ونتواجد معها ، لا أن نجدتها
 ونتواجد إلى جوارها ، ومن هنا نظر « لكيركيغارد » إلى فلاسفة المذهب ، على أنهم ناس
 حصروا أنفسهم في (المعرفة) وشغلونا عن (الوجود) فأضاعوا علينا معرفة أنفسنا ، ونفوس
 الآخرين ، ولو أنهم نظروا إلى فلاسفة اليونان وعلى رأسهم «سقراط» ، لما رأوا سوى كائنات
 حية ، تحيا فكرها ، وتفكر في حياتها ، أو هي تحيا وتفكر في نفس واحد ، لأن الحياة والفكر
 عندها شيء واحد . .

والخطأ الذي وقع فيه المحدثون هو أنهم قد فصلوا (الاعتقاد) عن (الوجود) ، فلم يفتحوا
 إلى أنه لا بد لنا دائماً من أن نجعل من (موقفنا الوجودي) نقطة البداية ونقطة الانطلاق ، حتى
 يتسنى لنا أن نصل إلى ذلك الضرب الأسمى من الوجود ، ألا وهو الاعتقاد .

وهكذا أيضاً كانت حقيقة «المسيح» هي حياته ، وهو ما عبر عنه بقوله : «أنا الطريق . . . والحق . . . والحياة» .

ولقد تعلم «كبريجارد» من والده معنى المحبة الأبوية ، ثم واجهته مشكلة الإيمان ، حتى خيل إليه أنه لا سبيل إلى إثبات حقيقة الإيمان ، إلا بإنكار منطلق العقل ، فالدين الحقيقي ما هو إلا ضرب من المحبة الأبوية بين الله والإنسان ! .

والحبة عاطفة ، والعاطفة هزعة للعقل ، وهي مما لا يمكن للعقل أن يفسره لأنها موضوع إيمان لا موضوع معرفة ، وإلا كيف يمكن للعقل مثلاً ، أن يفسر ظهور الأبدى في الزمان ؟ أضحى كيف يمكن للعقل أن يفسر ظهور الله في التاريخ . . وكيف يمكن للعقل ، مثلاً ثانياً ، أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول : إن هذا الرجل البسيط المتواضع الذي يبدو كغيره من الناس ويتحدث مثلهم ، هو ابن الله ؟ وكيف يمكن للعقل - مثلاً ثالثاً - أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول إن مريم العذراء هي أم الإله ؟ أى عقل هذا الذي يمكن أن يفسر هذا اللامعقول . . . هذا المستحيل ! .

كلا . . إن العقل لا يستطيع أن يفسر شيئاً من الإيمان ، ولهذا «يجب إغلاق فم العقل بالقوة» كما يقول «كبريجارد» ، لأن أية محاولة لعقلنة الإيمان لابد وأن تنتهي إلى اقتلاع الدين من جذوره ، ولهذا كان الإيمان موضوع (وجدنة) لا موضوع (عقلنة) وكان الدين ملازماً للمستحيل ، إنه «قفزة في اللامعقول» وعلى الإنسان أن يؤمن بلا عقل ، بل إن الإيمان يزداد كمالاً وسمواً كلما ازدادت معارضته للمنطق والمعقول ! .

وهكذا أعاد «كبريجارد» إلى الأذهان من جديد ، عبارة «ترتليان» ، الشهيرة . . «أؤمن لأنه غير معقول» . . والإنسان الذي يريد أن يبرهن على الإيمان ، إنما يريد في رأي «كبريجارد» ، أن يتعلم شيئاً غير الإيمان ، هو أنه ليس من الإيمان في شيء ! .

في طين العقل :

هذا إذن هو الخطأ الذي وقع فيه «هيجل» ، (والهيجليون) ، لقد حاولوا تفسير الدين من خلال إيمانهم بالعقل ، مع أنه لا يمكن تفسير الدين عن طريق المنطق والمعقول ، بل عبر المستحيل واللامعقول ، فليس في الدين معرفة ، وإنما عاطفة وحب وإيمان ، وهذا ما عبر عنه السيد «المسيح» بقوله : «الذي يحبني يحبه أبي ، وأنا أحبه وأظهر له ذاتي» . .

وقول السيد «المسيح» هذا ، يصدق على كل شيء آخر ، فما يحبه الإنسان يظهر له نفسه ، ويكشف له عن ذاته ، والحقيقة تظهر نفسها وتكشف عن ذاتها لكل من يحبها ، ولهذا قال المسيح من «يحبني» ولم يقل من «يعرفني» لأنه بالحب وحده لا بالمعرفة يكون الإيمان . وكما فشل «هيجل» ، (والهيجليون) في فهم الدين ، فقد فشلوا كذلك في فهم الإنسان ، لأنهم تمسكوا بهوية الداخل والخارج ، فضلاً عما ذهبوا إليه باستمرار من توفيق بين المتناقضات ، مع أن الإنسان يعيش بين هذه المتناقضات في توتر دائم وتمزق مستمر ، إن لم نقل إن الإنسان نفسه يتطوى على ذلك التناقض ، أليس يعيش فيه الزماني والأبدى ، المادي والروحي ، المتناهي واللامتناهي ؟ . .

وهكذا أدت محاولة «هيجل» ترجمة الإنسان إلى لغة عقلية إلى إلغاء الإنسان ، مثله مثل الطبيب الذي أراد أن يزيل عن المريض حرارته ، فأزال عنه حياته ! . أجل ، لقد أدت محاولته ، كما يقول «كيركيغارد» ، إلى إلغاء الإنسان تماماً لأنه ليس ثمة إنسان يمكن أن يوجد وجوداً ميتافيزيقياً ، ولا أحد يمكن أن يوجد وجوداً عقلياً ، لكن الإنسان يوجد وجوداً عارضاً ، تلك حقيقة أساسية في حياة الوجود الفردي ، الوجود العيني ، وجودي ووجودك ووجود الآخرين . وتاريخ حياة الفرد ما هو إلا عرض من الأعراض ، فمن الممكن أن يحدث أي شيء لأي شخص ، ومعنى ذلك أن تاريخ حياة الإنسان ليس إلا سلسلة من الأحداث العارضة ، وليست الأحداث الضرورية ، إلا سلسلة من (الأعراض) وليست من (الضرورات) .

وفضلاً عن ذلك ، فإن «هيجل» نتيجة لتفكيره العقل المستمر في الوجود ، نسي أن يعيش كما يقول «كيركيغارد» ، مثله كممثل من كلف بتنظيم حفل ساهر ، فراح يدعو الناس جميعاً ، ونسي أن يدعو نفسه . فنحن لا يمكننا أن نجد في هذه الفلسفة ، ذلك الكائن الحلي الذي يخاطب الكائن الحلي ، لكننا نجد المليت الذي يحاول أن يفهم المليت .

وسبب ذلك كله ، فيما يقول «كيركيغارد» ، هو حرص «هيجل» على (التجريد) تجريد الوجود ، حتى أفقد الوجود وجوده ، مع أن الوجود هو أن نعيشه لا أن نتقله ، أن نخبره لا أن نفكر فيه . .

لذلك راح «كيركيغارد» يتساءل :

«ما المقصود بالفكر المجرد . . ؟ إنه الفكر بلا مفكر ، فالفكر يتجاهل كل شيء ما عدا

الفكر ، فالفكر وحده هو الموجود ، وهو الموجود في وسطه الخاص . وما المقصود بالفكر العيى ؟ إنه الفكر في علاقته بمفكرٍ ما ؟ في علاقته بشيء جزئى معين هو الذى يفكر . . .
أجل ، لقد ابتعدت الفلسفة (الهيجلية) عن الواقع العيى الحى ، حين أرادت أن تفهم الوجود وأن تفسره ، بدلاً من أن تعيشه وتحبسه ، ذلك لأن شيئاً واحداً كان يفلت من «هيجل» باستمرار ، وهو كما يقول «كيركيجارد» : «ما الذى يُعاش ، أو ما الذى ينبغي علينا أن نعيشه ؟» . .

ولكن الفلسفة (الهيجلية) برغم كل شيء ، انتشرت انتشاراً واسعاً وكاسحاً ، حتى سيطرت على (الكنيسة اللوثرية) التى ينتمى إليها «كيركيجارد» نفسه ، واندفع العصر إلى الاعتزاز بالعقل والإيمان به ، حتى بدأ أمام «كيركيجارد» ، كأنه على حد تعبيره «مغرور في طين العقل» ، وهذا ما عبر عنه بقوله : «هل حدث لك أن رأيت قارباً جالماً في الطين ؟ إنه يستحيل عليك في الغالب أن تجمله يوم من جديد ، إذ لا توجد مدبرة يمكن أن تصل إلى العمق بحيث تستطيع رفعه من جديد ، تلك هى حال الجيل كله ، ذلك الجيل الملتصق بطين العقل ، ولا أحد يحزن عليه ، ولن نجد فيه إلا غروراً ورضاً يتبعان دائماً من خطايا العقل» . .

لا معقولية المخطول :

ومعنى هذا كله أن «هيجل» ، فى نظر «كيركيجارد» ، إذا كان قد أراد أن يجمع التصورات التى شكلها عن الإنسان والتاريخ والدين والواقع ، فى صورة نسق متكامل يطلق عليه اسم «المذهب» ، أى أن يحاول إقامة مذهب فى الوجود عن طريق التصورات المجردة ، فإنه يستحيل إقامة مثل هذا المذهب فى الوجود على الإطلاق ، لأنه إذا كانت الفكرة للمذهبية هى هوية الذات والموضوع ، هوية الفكر والوجود ، فإن الوجود من ناحية أخرى هو انفصال هذين البعدين ، فالمذهب مغلق ، والوجود مفتوح ، المذهب متصل والوجود منفصل ، فكيف يلتقيان ؟

ثم هب أننا برغم هذا كله ، قد سلمنا بإمكان بناء مذهب لبنته الأفكار المنطقية ، وطوبقه التصورات العقلية ، فاهى الفائدة التى يمكن أن تعود علينا من تشييد مثل هذا المذهب ؟ عند «كيركيجارد» . . لا شيء . . لا شيء على الإطلاق ، لأن الوجود فى صحيحه انفصال ، انفصال الموجودات بعضها عن بعض ، وانفصال الموجود عن

اللامتناهى ، بل إن الفيلسوف (هيجل) يجاته الخاصة ، ووجوده الحقيقى ، إنما يتفصل كل الانفصال عن المذهب الذى يشيده ، وهذا ما عبر عنه «كبر كيجارد» بقوله : «إن أغلب بناء المذاهب ، من حيث علاقتهم بمذاهبهم ، أشبه ما يكونون برجل ابتنى لنفسه قصراً هائلاً ، ثم عاش إلى جواره فى كوخ حقير» .

وما الحل إذن فى نظر «كبر كيجارد» ؟

عند الفيلسوف الدانمركى أننا لن يتأتى لنا أن نعود إلى (الوجود) إلا إذا تحررنا من المجرد ، فالمجرد لا يتصف بالوجود ، وإنما الموجود هو بالضرورة فردى ، ومعنى هذا أن الوجود الحقيقى إنما هو وجود الذات الفردية .

ولكن . . . هل معنى هذا أن (الفردية) هى (المطلق) نفسه ؟

الواقع أن «كبر كيجارد» أراد أن يستبدل بفكرة «هيجل» عن (الكل) شعوره هو بالحرية ، كما أراد أن يستعوض عن فكرة الروح المطلقة بفكرة الذات المتوحدة ، لذلك وجدناه يربط بين الحقيقة والذاتية ، حتى لقد جعل من النزعة الموضوعية المدو الأول للوجود . بل لقد ذهب «كبر كيجارد» إلى ما هو أبعد من هذا ، ذهب إلى أن الموجود ليس فى حاجة دائمة إلى الآخرين حتى يوجد ، لأن من يعتمد دائماً على الآخرين هو فى الحقيقة كمن يحتلر عن الوجود ، أو كمن يهبط بوجوده إلى أدنى مستوى ، إذ يعترف بأنه وحده ليس بوجود ، أو هو لا يساوى بمفرده شيئاً على الإطلاق . وكأنما «كبر كيجارد» هنا يلتقى بالشاعر المتوحد الوحيد «هيلد رلين» فى عبارته التى يقول فيها : «كل واحد منكم عالم مستقل ، أشبه بالنجوم فى السماء ، فميشوا معاً فى اتحاد حرا» .

صامتاً كالقبر . . . هادئاً كاللوت :

ولا يحمل «كبر كيجارد» فقط على حياة الكل أو المجموع ، التى هى فى نظره تنازل عن الوجود الحقيقى ، من أجل الانسجام فى حقيقة موضوعية يتعلم معها الشعور بالحرية ، ويتبنى فيها الإحساس بالمتوحد ، بل نراه يمجّد حياة الصمت والعزلة التى هى حياة التبل والطهارة ، وكما مجّد «هيلد رلين» حياة العزلة الروحية ، وتأجج بالشوق إلى مثل أعلى يبدو كالقمة المنخفضة وراء الغيوم ، وسعى لبعث الحياة فى شرايين عالم أسطورى جميل ، كان يزهو فى الزمن القديم بالآلهة والقديسين والأبطال ، نرى «كبر كيجارد» يتغنى بصمت الوحدة فيقول :

«ما أشقى بشجرة صنوبر وحيدة منطوية على ذاتها ، متجهة نحو الآفاق العليا ، أجل ،
فهاأنذا قائم وحدى ، لا ألقى ظلالاً ، ولا يمشش فوق أغصاني سوى الجمام البرى !» .
فعدت «كيركيغارد» أن للموجود الحقيقي ، أو الموجود على الحقيقة ، لابد له من أن يحيا
«صامتاً كالقبر ، هادئاً كالنوت !

بعد هذا كله ، نرى أنه لا توجد هناك فلسفة وجودية بللعنى الصحيح ، بل فلسفة
وجوديون ، إن صح هذا التعبير ، لأن محاولة إقامة فلسفة وجودية ، تناقض الوجودية في
أساسها ، وأساسها أن يستقل الفرد بتفكيره وعمله عن كل قيد من قيود المنهجية ، عن الأفكار
الجاهزة ، والآراء المستوردة ، والصيغ المحفوظة في علب ، فليس وجودياً على الأصالة ، هذا
الذى يزعم أنه ينتمى إلى فلان أو إعلان من الفلاسفة الوجوديين ، لأن انتماءه إلى غيره من
الناس يلغى وجوده ويحمله تابعاً من التواضع ، وهذه التبعة هي ما تنور عليه الفلسفة
الوجودية ، وهي ما عبر عنها «كيركيغارد» بقول : «إن أحداً لا يستطيع أن يفكر لى ، كما أن
أحداً لا يستطيع أن يموت لى» . .

المجرة النفسية والإصرار الوجداني :

والآن ، ونحن بصدد الحديث عن «كيركيغارد» ، ما أحرانه أن نتعد عن محاولة مرض
آرائه عرضاً مذهيباً ، وأن نتجه مباشرة إلى حياته ، وما تضيض به هذه الحياة من تجارب حية ،
ومواقف وجودية ، وغمرات روحية ، عاشها الفيلسوف بقلبه ، وعاشها بجمع كيانه ، ثم كتبها
بدموعه ، فجاءت قطرات من الفكر الفلسفى الرفيع ، ذلك الفكر الذى أعطى «كيركيغارد»
كل شيء ، بعد أن أخذ منه كل شيء ، أعطاه كل أسرارها ، وأخذ في مقابلها كل حياته ،
ولعله قد عرف أن الفكر أشبه بإله أسطورى نهم للعلماء ، لا يرضى عن الضحية حتى يتم
آخر قطرة في عروقها ، عندئذ يمنحها بركته ، ويلقى عليها وشاح الخلود .

وقد أنخلص «كيركيغارد» لفكره ، ونشع في عرابيه ، وقلم حياته قريناً له ، وأحس
بفطرته النقية أن شجرة البقرية تمد جذورها في أرض الصمت والعزلة وللأساء ، فلم تنم
شجرته الطيبة حتى دفع الخن بأكملة . . وياه من ثمن ! .

وحياة «كيركيغارد» هذه يمكننا أن نميز فيها بين مراحل ثلاث ، تختلف كل منها عن
الاثنتين الأخريين تبعاً لطبيعة التجربة الوجودية الخاصة التى عاشها الفيلسوف ، وعاشها من

الأعاق ، على أن الانتقال بين هذه المراحل الثلاث لم يتحقق بطريقة التدرج الطبيعي وللتنطق ، بل نراه يأخذ صورة التحول المفاجئ ، ويتم بنوع من القفزة الروحية أو الطفرة الوجدانية ، ذلك لأن «كبركيجارد» ، كما قلنا ، قد ثار على مذهب «هيجل» ، وقوام هذا المذهب ، التطور التدريجي بين الأضداد ، ووضع وسط بين التقيضين ، حتى نصل في آخر الأمر ، إلى الشيء الذي لا تقيض له ، إلى المطلق من كل تقييد . . . إلى الله .

أما عند «كبركيجارد» فكل مرحلة قائمة بذاتها ، مغلفة على نفسها ، لا يتم الانتقال من واحدة إلى أخرى إلا بما يشبه الهجرة النفسية أو الإسراء الروحي ، ذلك لأن هذا التقابل بين للمراحل أو التعارض بين الأضداد ، هو النبع الفياض بالقلق الحى ، والتوتر الحصب ، والصراع الدرامى ، وهى جميعاً مكونات المئات الوجودى الذى عاش فيه «كبركيجارد» ! . هذه المراحل الثلاث هى : المرحلة الحسية ، والمرحلة الأخلاقية ، والمرحلة الدينية ، أما المرحلة الأولى ، فقد بدأت بملاد «كبركيجارد» ، أو بالأحرى بدأت قبل أن يولد ، ذلك لأن فيلسوفنا ولد لأب طامع فى السن ، صيغت حياته بطابع الحزن والكآبة ، وظلت تتر بمعانى الأسى والندم ، من يوم أن كان غلاماً يرى الفنم فى مرتفعات جوتلاند بالدنمارك وقرصه الجوع وعضه البرد ، فوقف فوق الراية يحذف على الله ، وكان يحديه هذا سبباً فى وفاة أبنائه الخمسة ، كما أعتقد الشيخ العجوز ، وحسبها لعة السماء حلت به وبأولاده . . وجاء «سورين كبركيجارد» فى هذا الجو للمبأ بالخطيئة ، للشيع بالندم ، للمشحون بالكآبة والأحزان ، فانهطوى على نفسه لا يرى شيئاً ولو قليلاً من مياهج الطفولة ، وكأنما وُلد شيخاً كأبيه الشيخ ، أو على حد قوله : «الناس جميعاً يرثون خطيئة واحدة ، إلا أنا ورثت خطيئتين ، واحدة من أبينا آدم ، والأخرى من أبى» «ميخائيل يدرسن كبركيجارد» !

يمناه الخوف ويسراه القسورية :

هذه الخطيئة ، هى التجربة الحية التى مر بها «كبركيجارد» فى المرحلة الأولى من حياته ، وهى المرحلة الحسية ، حيث نراه إنساناً تائباً يحاول أن يهرب من ذاته ومن علله الصغير ، من الأمى الكامن فى أعاقه ، ومن الخطيئة المتمثلة فى والده ، فينصرف إلى ملذات الحس وشهوات الغريزة ، وينظر إلى الحياة على أنها لحظات عواير ، لا صلة لواحدة منها بالتي سبقتها أو التى تليها . بعدها ، لذلك نراه يستمتع بكل شيء ، ولا يرتبط بشيء ، لأنه ما دامت كل

لحظة جديدة ، تأتي معها بجمعة جديدة ، إذن فليحيا بلا قيد ولا شرط ، ويستمتع بهذا الحاضر الخالص أو هذه اللحظة الخالدة ، التي هي (ظل للأبدية) على حد تعبير «كيركيغارد» . .
ولكن الحياة هكذا . . بلا لحظة نسترجعها على سبيل الذكرى ، أول لحظة نتذكرها على سبيل الأمل ، هبة لا قيمة له ، وفوضى ليس لها معنى ، ومثل هذه الحياة الزبئية لا يكون فيها حرية ولا مسئولية ، وإنما هي حياة طائر مذخور ، يمتد الخوف ويسراه القشعرية ، مما يؤدي بالكائن الطائر إلى الخطأ والشر والضياع ، وأخيراً إلى السقوط في قيعان اليأس ومغاور الظلام .

وهذا ما أحس به «كيركيغارد» ، فانتابه إحساس حاد بالخوف والقشعرية ، وتراعى له الموت على قمة العدم ، والحياة وهي ترضع من ثدى الفناء ، فلم يجد أمامه إلا أن يسلك طريق التوبة إلى الله ، تماماً كما فعل «القديس أوغسطين» ، وكما حدثنا عن توبته في اعترافاته المشهورة ! .

والواقع أن «كيركيغارد» أدرك في هذه المرحلة الباكرة من تطوره الفلسفي ، أن الذات لا تتمتع بوجود ثابت تتطابق فيه دائماً مع نفسها ، بل هي نحيا في صميرة تفرض عليها دائماً أن تختار ، ولابد لها من أن تفصل بحريتها في صميم حياتها ، فإذا كانت الحرية هي أعظم ما في الوجود الإنساني ، كما أن الإرادة هي خير معبر عما لدى الإنسان من قدرة ، فإن الوجود الحقيقي كما يقرر «كيركيغارد» ، إنما هو تعلق بالحرية وتقبل للمسؤولية .

الرهان على الإيمان :

على أن سلوك «كيركيغارد» سبيل الخاطئ التائب في ارتداده إلى الله ، يمثل بداية المرحلة الثانية في حياته ، وهي المرحلة الأخلاقية ، أما التجربة الحية التي عاشها وكانت بمثابة القفزة الوجودية إلى تلك المرحلة ، فهي خطبته لفتاة تدعى «روجينيا أولسن» . . راقية الحسن ، باهرة الجلال ، جمعت إلى نضارة الصبا تفتح الأنثى ، وإلى عذوبة الروح ، حرارة الوجدان ، وكان «كيركيغارد» قد رآها فأحبها وتقدم لخطبتها ، فوافقت الفتاة ووافق أهلها ، ولم يتم ذلك بطبيعة الحال ، إلا بعد حملة طويلة من الغارات العاطفية ، شنها «كيركيغارد» على قلب الفتاة ، حتى ألقت بالسلاح ، واستسلمت في نهاية الأمر . .

ولكن الفيلسوف ، عندما التقي بنفسه ، وفكر في النهاية الطبيعية التي ستنتهي إليها هذه

الخطوبة ، وهى الزواج ، اثباته القشعرية ، وتملكه العوار ، فراح على الفور يعيد النظر فى الموضوع كله ، فالزواج معناه أن يحيا حياة اجتماعية ينضج فيها للواجب الذى هو ركن أساسى فى حياة المجتمع ، والذى معناه أن ينظم ، وأن يقف فى الصف ، وأن يكون واحداً كالأخرين ، بل أن يكون (غيراً) كباقي (الأغيار) .

وفى ذلك ما يخالف طبيعة «كيريكيارد» النزاعة إلى الفرد ، الميل إلى التلقائية ، التى تخشى دويان الفرد فى المجموع ، وسقوطه فى المألوف والمعتاد ، فالواجب هو ما يطلب من الفرد العادى . . من الآلاف . . من الملايين فى حين أن الواحد ، الفرد ، العبرى ، هو الذى يعلو على الواجب ، ويخرج على المألوف ، ويتمرد على العادى ، لكى يأتى بكل ما هو جديد كل الجدة ، بكل ما هو ابتكار وابتداع ، بكل ما هو خلق جديد ، فالعبرى خلاق مبدع للقيم والمعايير . .

فإذا أضفنا أو أضف «كيريكيارد» إلى هذا كله ، الفارق العميق ، والعميق جداً بينه وبين خطيئته ، رأيناه يشفق عليها أن يقرن جالها بسلامته ، ومرحها بعبوسه ، وشبابها بالمتورد بشيخوخته المبكرة ، وبراءتها الطاهرة بلمسته المتوارثة ، وعمرها الذى لا يملو ستة عشر ربيعاً ، باسمه البالغ من العمر ستة وعشرين شتاءً على حد تعبيره .

وانتهى الاجتماع المنفرد الذى عقده «كيريكيارد» مع نفسه ، إلى المخاذة قراراً حاسماً بأن يفسخ هذه الخطوبة ، ويعتبر تصحيتها بخطيئته من قبيل تصحية «إبراهيم» عليه السلام ، حين قرر أن يذبح ابنه «إسماعيل» ، وأن الله أراد أن يمتحنه كما امتحن «سيدنا إبراهيم» ، فأدى به إلى أن يفعل كما فعل أبو الأنبياء ، فيخرج على المألوف ، وعظم المقول ، ويأتى بفعل نبوى إعجازى .

وظن «كيريكيارد» أنه إذا كان لديه إيمان حقيق كما كان لدى «إبراهيم» الخليل ، فإن المعجزة أيضاً لابد وأن تقع ، ومن ثم فإن خطيئته لابد وأن تعود إليه ، كما عاد «إسماعيل» إلى أبيه ، ولكن خطيئته لم تعد إليه ، فأدت به هذه التجربة إلى اعتبار الإيمان سرّاً عميقاً لا سبيل إلى سبر أغواره ، وانضافت إلى هذه التجربة نزعتة اللاعقلية الكامنة ، فذهب إلى القول بأن المؤمن لابد له أن يعيش فى شك مرير قاتل ، موضوعه هذا الإيمان نفسه ، وأنت إذا اعتقدت أن لديك إيماناً ، فكانك بذلك تجدف على الإيمان ! .

وحيثاً مع الله :

والذى يعيننا من هذه التجربة الوجودية الخالصة ، التى طفرت « بكير كيجارد » تلك الطفرة الكبرى ، إلى المرحلة الثالثة من مراحل حياته وهى مرحلة الإيمان ، أننا رأينا « كير كيجارد » فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته يتجه إلى الدين يجمع كيانه ، محاولاً تحقيق رسالته الروحية التى جيش لها كل إمكاناته ، وعياً لها جميع قواه ، فينظر إلى الحقيقة على أنها شىء لا ينبغي أن نعرفه ، وإنما ينبغي أن نحياه ، ونحياه على أنه مأساة حية ، أودراما وجودية ، يستطيع الإنسان من خلالها أن يظهر نفسه ، ويصلى روحه ، فيكتشف نفسه ، ويرى الله .. يرى النور الأول الذى هو النور بالذات أو النور الحقيقى أو النور الخالص الذى لا يسمى غيره باسم النور إلا مجازاً .

وهنا تبلغ الوجودية أسمى مراتبها ، وقصارى غاياتها ، حيث تكون حياة الذات عبارة عن مناجاة بينها وبين الكائن المطلق اللاتماهى ، بينها وبين الله .
والحق أن « كير كيجارد » قد أدرك فى هذه المرحلة الأخيرة أن وجود الذات ليس مجرد حضور للذات أمام نفسها فحسب ، بل هو حضور للذات أمام الله أيضاً ، فالقرد ليس مغلقاً على ذاته ، بل هو حاضر باستمرار أمام المطلق ، أمام اللاتماهى ، أمام الأبدية .
وكثيراً ما تكون حياة الذات عبارة عن مناجاة بينها وبين الله ، إذ أن الله (ذات) وهو لا ينكشف للإنسان إلا فى أعماق الذاتية ، طالما أن الله ليس فكرة نتأملها أو موضوعاً تثبت وجوده ، بل هو ذات تتكشف فى صميم ذاتيق ، وهذا ما عبر عنه « كير كيجارد » بقوله : « إنه إذا كان من التجديف على الله أن ننكر وجوده ، فإنه عن التجديف عليه أيضاً أن تثبت وجوده » .

أما ما يتحدث عنه « كير كيجارد » من قلق وحسرة وتوتر ، فإنما ينحصر فى تلك العلاقة التى تقوم فى داخل الذات بين التناهى واللامتناهى ، أو بين الزمان والأبدية ، وهذا ما عبر عنه « كير كيجارد » بقوله : « إننى لأهوى الموجة التى تقذف فى إلى أعماق الهاوية ، فإنها لتقذف فى أيضاً إلى ما وراء النجوم » ..

ولهذا نراه فى هذه المرحلة يؤثر حياة الصمت والعزلة ، ليتفرغ لفلسفته الدينية أو وجوديته المؤمنة ، ولكى يعيش وحيده مع الواحد ، مع المطلق ، مع الله. فقها هو ذا يعتمد عن بلده وعن

الناس ، ويقع في كورنجاهن من التركة التي كان قد تركها له والده ، والتي سرعان ما يبددها عن آخرها ، لأنه كان يحس ببنو أجله ، ويأنه لن يأخذ شيئاً معه إلى القبر ..
وفي الثانية والأربعين من عمره ، كان « كيركيغارد » قد استفد كل ثورته واستفد كذلك كل صحته ، فأدخل أحد المستشفيات ، لكي يقضى نفيه بعد بضعة أيام ، مواجهاً الموت بكل شجاعة ، وإذعان ، تماماً كما واجهه من قبله « سقراط » بكل الأمل في حياة أفضل ، أو على حد تعبير « دانتى اليجيرى » « في ذلك العالم الآخر ، حيث تتطهر الروح الإنسانية » ..

روح العالم وروح العصر:

وإذا كان لابد من شعار يلخص فلسفة « كيركيغارد » ، استطعنا أن نجعله في كلمتين أتخذهما هو نفسه عنواناً لأهم كتاب من كتبه ، وهما « إما ... أو ... » ، إما أن نحيا أولاً نحيا على الإطلاق .

فبعد « كيركيغارد » أنه إذا كانت الحرية هي أعظم ما في الوجود البشرى ، وكانت الإرادة خير تعبير عن قدرة البشر ، فإن الوجود البشرى الحقيقي إنما هو تعلق بالحرية وقبول للمسئولية ، فالذات الإنسانية ، ذات الإنسان ، إنما هي في صميمها حرية ، أو هي بالأحرى حرية إرادة . والذات إذ تجمد نفسها دائماً أمام عدة أطراف ، عليها أن تختار فيما بين هذه الأطراف ، إنما تأخذ على عاتقها تلك المسئولية الإنسانية الكبرى ، التي هي وليدة هذا الاختيار نفسه .

ويرى « كيركيغارد » أن هذا (الاختيار) كثيراً ما يتخذ طابعاً أليماً مؤرقاً ، إذ تجمد (الذات) نفسها وقد أصبح لزاماً عليها أن تختار بين طرفين ، فيما . . أو ، إما هذا أو ذاك ، بل إما (الكل) أو (لا شيء) وهنا قد لا يكون ثمة موضع لأنصاف الحلول . . لأن الله يريد النفس بأكملها ، أو هو لا يريد منها شيئاً على الإطلاق .

وتلك هي الحياة . . . إما . . . أو ، أو كما قال « شيكسبير » على لسان « أميره هاملت » :
« نحيا أو نموت . . هذا هو السؤال ؟ » .

وعند « كيركيغارد » أن هذا هو الجواب ، لأنها الحياة بطبيعة الحال ، ولا أحد يؤثر الموت على الحياة . .

أجل فالحياة كما جاء في عنوان كتاب آخر من كتب « كيركيغارد » ، إن هي إلا (تجربة) .

في سبيل امتحان الدات !

ولكن هل تتوافق هذه (التجربة) مع ما نسميه بروح العصر ، تلك الروح المتمردة غير الراضية ؟

يقول « كيركيجارد » : (في سبيل امتحان الدات) :

« ... إذ ينذر أن نجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، فحق من تحلى عن عظام الأمور واستراح إلى صغائرها ، بل حق من يجتهد في عبودية من أجل غايات حقيرة تافهة ، أو من هو في رق مزر للمكاسب الدنيئة ، حتى هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر .. »

ويستطرد « كيركيجارد » مفرقاً بين ما ندعوه بروح العصر ، وما يدعى بروح العالم وبين ما يدعى بروح الإنسانية ، فنراه يقول : « نعم .. وهذا طبيعي ، لما هو مؤمن بشيء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هي لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذي يشبه أشد الشبه شلعة المستنقعات الحادة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوي - على الغواية طبعاً - ذلك الروح الفذ - في الحداثة طبعاً - ذلك الروح الذي تسميه (المسيحية) الروح الشرير . ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن « بروح الإنسانية » ... لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذي نسى الله ، فنسيه الله . »

فماذا يؤمن إذن أن لم يكن بالله .. موضوع الإيمان .

تماماً كما فعل « كيركيجارد » الذي حمل صليبه على كتفيه ، وحذا حذو « السيد المسيح » ، لقد صلب العقل على خشبة الإيمان ، وصرخ في وجه العصر « إن الإيمان لا يحتاج إلى برهان » .. بل إن الدليل على وجود الله ، هو طلب الدليل على وجود الله !

وكانت هذه المعركة الحادة ، تنبع من حياة باطنية ساجدة في رؤية دينية عميقة ، مستغرقة في تجربة كونية محيطية ، مستسلمة للقوى الإلهية المسيطرة على القدر .. القدر الذي شاء له الوحدة والصمت والعزلة ، ومع ذلك استسلم له « كيركيجارد » في خشوع وطواعية ، وظل يحبه في كل كتاباته ، ويتنظره ويشعر بموكبه الرائع المجيد .

وكما تسكن جنيات البحر في الماء ، سكن هذا الفيلسوف في نبع الفكر ، لم يكف

بالشرب منه أو العطش بمائه المقدس ، بل لم يكتف بسقيا الندامى والعطاش ، بل سكن فيه طوال حياته ، حتى أصبحت الحياة عنده هي الفكر ، والفكر هو الحياة ، لذلك كان الفكر بيته وقبره ، نعمته ونقمته . . كان قلره

وهكذا مات «كبر كيچارد» ، كما عاش ، هادئاً كالموت صامتاً كالقبر ، ونسيه الناس قرناً كاملاً من الزمان ، حتى اكتشفه مؤخراً المفكرون الذين نشروا كتبه وكتاباته ، وتأثروا بها وسموا أنفسهم . . وجوديين ! .

وكل ما يفعله الوجوديون الآن ، من إحياء (للكبر كيچاردية) ، ليس أكثر من سداد للديون ، سدادها لأول رجل في العصر الحديث ، حاول أن يفلسف حياته وبحيا فلسفته ، فاستحق بمدايرة أن يُلقب (بأبي الوجودية) ، وأول الفلاسفة الوجوديين .

الصرخة الثالثة

«رينيه ريلكه»

الإرادة . . يا لها من إله صغير !

«إن الإرادة القوية لكفيلة بخلق جيل بأسره ،
وإنشاء عصر بأكمله . . .»

«رينيه ريلكه»

إذا كانت خلاصة التصوف الهندي فيما يقول «العقاد» ، تحذير المرء من شهواته ، وتحذيره من فتح هذه الشهوات بال العنف والقسوة ، لأن رياضة الرحمة هي مفتاح الحياة الأبدية . وإذا كانت خلاصة التصوف اليوناني فيما يقول أيضاً ، إن الله جوهر من العقل الخالص ، مجرد من شوائب الأجسام ، وإن التأمل في الحقائق هو سبيل الوصول إلى الله . وكانت خلاصة التصوف العبري أن الله خلق العقل ليعمل به في الموجودات ومنها الإنسان ، وهو ما ذهب إليه «فيلون» الحكيم ، الذي يخالف فيه التصوف المسيحي الذي يتلخص في أن نجاة الروح لا تكون بغير نعمة من الله وبغير فداء .

وإذا كانت خلاصة التصوف الإسلامي على حد تعبير «العقاد» ، شعبتان : شعبة تذهب إلى اعتزال الدنيا لأنها باطل ، وتضيق في الله ، لأنه الحق دون غيره . وشعبة أخرى لا تعتزل الدنيا ، لأن الله سبحانه وتعالى يتجلى فيها ، وآياته التي يتجلى فيها هي سبيل الوصول إليه ، وهذه هي الصوفية المفضلة في الإسلام ، لا إهمال للدنيا ولا إحصار فيها ، بل نفاذ منها إلى الحق وإلى الكمال .

وإذا كانت خلاصة الخلاصات جميعاً فيما يتعلق بأي مذهب صوفي ، أن الإيمان سعادة

الروح ، وأن المعرفة والبصيرة قوام السعادة ، فقد كان ذلك هو تصوف الشاعر الصوفي الكبير «رينيه ريلكه» ، الذى ضم فى شعره الصوفى أوفى تصوفه الشعرى ، خلاصة التصوف الإنسانى ، المعرفة والبصيرة من أجل سعادة الروح .

وإذا كان «طاغور» والبيوت « قد بلعا القمة » ، سواء فى الشرق أوفى الغرب ، فى صياغة الفكرة الصوفية الخالصة فى قالب شعرى أصيل ، فإن «رينيه ريلكه» لا يقل عنهما أصالة فى إحاطة هذه الفكرة بينوع من العاطفة التى تنفجر فى أغوار النفس الإنسانية ، فتضمر هذه الفكرة بفيض من الرقة وموجات من العذوبة ، وفى هذا الالتحام الحى بين الفكرة والعاطفة تتبلور قدرة «ريلكه» العجيبة فى التعبير للتكامل عن حقيقى الوجود والعلم ، الحياة والموت ، حتى لقد بلغت أشعاره حد الإعجاز ، بإعتراف الكثرة الكثيرة من النقاد ومؤرخى الأدب . لهذا لم يكن عيباً أن أفرد له الناقد الفرنسى الكبير إدوار سنبله فصلاً فى كتابه «أعلام الإنسانيين الأوربيين» جعل عنوانه «أورفيوس الجديد» كاشفاً عن أوجه التشابه بينه وبين أورفيوس الأسطورى اليونانى ، الذى اشتهر بأنه أشهر شعراء عصره ، وأكثرهم قدرة على أن يمزج بموسيقاه أوتار القلوب .

وكما وصف ريلكه «بالأورفية الجديدة» ، وصف كذلك بأنه شاعر الورد والأزهار فى المجتمع الأوربى الصناعى الذى طحنته الآلة وحفرت وجهه التكنولوجيا ، وكذلك وصف بأنه مجدد تقاليد الحب العلى العرى فى بلاد لم تكن تعرف عن العرب إلا قصص الحريم ، وحكايات ألف ليلة وليلة ! .

لقد ارتبط وجدان ريلكه بالشرق العرى بمقدار ما التصق عقله بالمجتمع الأوربى ، وكان المرجع العجيب بين روحانية الشرق ومادية الغرب معلماً بارزاً من معالم شعره ، فالشاعر الذى ولد فى الصقيع الأوربى ، فى ليلة من ليالى الشتاء القارس فى مدينة براغ التى عاش فيها موزار ، وهام بها كازانوف ، وخرج منها الدكتور فاوست ، هو الشاعر الذى قضى فى مصر أياما من شبابه ، تعرف فيها على الشرق العرى الإسلامى ، الذى كان يمثل لقلبه بؤرة الأحاسيس النادرة ، ومحدثنا أحد أصدقائه أنه فى الشهور الأخيرة من حياته عكف على قراءة القرآن الكريم ، فشغف به شغفاً شديداً وأعد نفسه لدراسة الإسلام ، الذى وجد فيه زاداً لفكره وقوتاً لشعره

ولا عجب فى ذلك ، فقد كان ريلكه يؤمن بالتناسخ والغيبيات ، وكان يرى على الدوام

أشياء تعطيه إشارات وتنبهات ، ولكن شعره في أنغامه وإيقاعه ، يبدو لنا - كما لاحظ بحق أستاذنا عثمان أمين - أقرب إلى شعر الصوفية المسلمين ، وقد اعترف هو نفسه بأن ملائكته كانوا أشبه صورة بملائكة القرآن منهم بملائكة الإنجيل .

على أن تصور ريلكه لرسالة الشعر يلتقى مع تصور بول فاليري ، ذلك أن مهمة الشعر « الخالص » عند الشاعرين المعاصرين ، هي أن يخرجنا عن المجال الذى تضطرب فيه الحياة العادية التى يحياها سائر البشر ، والتى تقاس فيها الأحداث بقياس الزمان والمكان ، فالشرط الأول للشاعر كما يقول ريلكه ، أن يتزود بثروة موفورة من التجربة ، قبل أن يكتب بيتاً واحداً من الشعر ، وألاً يخفل بالوقت لأن عينه ترنوان إلى الأبدية :

«إن هذا هو قبلة أحلامي

وهذه غاية رغائى

محاورات مهموسات

تلور بين الساعات المهاريات

وبين الزمان الأبدى»

ذلك هو رينيه ريلكه ، شاعر الروح والحب ، الذى تعالما صفحات حياته ، يجرح بسيط فى إصبع يده ، سببته أشواك وردة انتظفها من حقيقته ليقدمها إلى سيدة مصرية تحبة لجالها وتعبيراً عن إعجابه بها ، فما كان منه إلا أن سارع بمفارقة الشاعر لهذا العالم .
ويالها من كلمات قالها ريلكه وهو يستقبل الموت ، موته الخاص به الذى لا يشاركه فيه غيره :

«وب امنح كلاً منا القلمة على أن يموت

موته الخاص به ،

واجعل الموت ملاقيه من أعماق حياته

حيث وضع قلبه ورغبته الحقة

فما نحن بشيء سوى القشرة والورقة

أما هو ، ذلك الموت العظيم ، فيقيم فى أحشائنا .

ثم ينضج - كالفترة التى لا بد أن ينتهى إليها كل شيء»

(من ترجمة الدكتور عثمان أمين)

وحياة القلق التي عاشها ولكنه لا تقل ضراوة عن قلق الموت الذي عاناه ، فإذا كانت حياته نيباً للصراع بين ما يتطلبه المثل الأعلى وما تفرضه ضرورات الحياة اليومية ، وكان الشعر محرّجاً له من هذا الصراع الذي تضطرب فيه الحياة العادية التي يحياها سائر البشر ، فقد كان الموت هو مخرجه من هذه الحياة ، كان يشعر بأنه يحمل الموت في نفسه منذ مولده ، وبحس مذاقه في صباه ، ويرنو إليه طوال حياته ، وطللاً تأمله وجلس إليه طويلاً ، وكان يراه مصلاً قلقه ويهجه في آن واحد :

«لقد أطلت التفكير في الخوف من الموت ، ولم يكن تفكيرى خالياً من إدخال بعض تجاربي الشخصية في الاعتبار ، كان الموت يستولى على وسط المدينة وبين الناس ، وغالباً ما ينجي بلا سبب على الإطلاق» .

وأغلب الظن أن تنقله المستمر من بلد إلى بلد ، لم يكن أملاً في الفرار من الموت الذي يفتشاه بمقدار ما كان هو الأمل الخفي في أن يلقى الموت بالشكل الذي يرضاه ، بالشكل الذي يحقق له موته الخاص . . موته هو لا موت الآخرين .

وكان من الطبيعي عندما داهم ريلكه المرض ، ونشب فيه أظافره ، أن راح الشاعر يستنشق رائحة الموت في كل ذرة من ذرات الهواء ، ويرى صورته الملبية وهي تتصلب في الجوارح والضلوع ، ولم يكن صراعه مع الموت ولكن مع الأزهار ، فعندما علمت السيدة المصرية نبأ مرضه ، أرسلت إليه باقة من الزهور ، فكتب لها رسالة قصيرة يقول فيها :

«سيدتي :

نعم . . إني مريض ، وقد برح في المرض إلى حد لم أكن أتخيله . . أتوسل إليك أن تمنني الأزهار عني ، فإن مجرد وجودها يثير ثورة الجن في غرفتي ، وعلى كل حال . . شكراً لما جافني من الأزهار . . شكراً» .

ولكن السيدة الوفية لعلاقتها بالشاعر ، ذهبت لزيارته في بيته ، فما كان منه إلا أن اقتطف وردة من حديقته ، قدمها لها تحية وإصجاباً ، ولكن أشواك الوردة أدمت بنانه ، وأدت الجرح إلى مضاعفات ، تولدت عنها الأسطورة القائلة بأن الشاعر قد مات صريع أشواك الورد ، قتله الأزهار ، ومات موته الخاص به الذي لا يشاركه فيه غيره .

وإن هذه المرائي التي ظهرت طبيعتها الجليدية ، لم تكن خلاصة تجارب طويلة وخبرات عديدة ، نتجت عن تجربته مع الموت كما نتجت عن تجواله في ربوع القارة الأوروبية ،

وأسفاره بين بلدان هذه القارة ، فقد انضم «ريلكه» في آبار الليل وحانات السهر ، كما استغرق في دور الكعب ومتاحف الفن ، فعرف الخمر وجرع الفكر ، بمقدار ما داق المرأة وتذوق الجمال ، وفي باريس . . مدينة الفنون والجنون ، كتب إلى زوجته يقول :

«عزيزتي كلارا . .

والناس هنا ينامون على الأرض في النهار ، وتحت السماء في الليل ، وعلى وجوههم علامات من العبوس والضجر ، فلا واحد منهم راض عن أى شيء ، قالقم مزعزة في كل ركن من أركان هذا العالم المتوتر الأعصاب ، هل ترين أنه يوم الفخسر؟ أم ترين أن الإحساس بمرارة الاغتراب هو الذى ترك وراءه هذا التعلق الشديد بالتروة الوقتية العابرة؟» .

لهذا كان من الطبيعي بالنسبة إلى شاعرنا الذكى الحساس ، أن يفر هارباً من أهالي باريس ، وأن يترك قلميه تسبحان في أرجاء أوروبا بحثاً عن راحة النفس المتعبة في أعماق الكهوف والمغارات ، وعلى سفوح الجبال والمضاب ، حيث الوحدة والهدوء وراحة الذات .

وفي هذه الخلوات ، نمت بذور التصوف التى غرسها التجارب في نفس «ريلكه» ، وتعهدها الرزمة المثالية فأخصبها بصورها الشعرية اللطابة ، فضلاً عن عمق مضامينها وسعة مراميها ، وجمعها للمتناقضات المادية والروحية ، مما زاد في غموضها ، وضاعف مما فيها من إيهام ؟

غير أن الإرادة الخفية ، إرادة الشاعر في قلب «ريلكه» ، سرعان ما فجرت في البذور النامية أروع الفصوص وأطيب الآثار ، وهنا يقرر «ريلكه» : «أن الإرادة القوية كفضيلة يخلق جيل بأسره ، وإنشاء عصر بأكمله . . .

لكن الإرادة . . إرادة «ريلكه» ، لم تصل إلى تلك المترلة الرائعة من الحرية ، إلا بعد رياضة نفسية وبجاهدة روحية ، بلغا حد الصراع للمساوى ، الذى تمثل في تلك الحرب الطاحنة التى شنتها (الأنا الذاتية) على العالم الخارجى الصاخب ، ومن هذه الحرب خرج «ريلكه» بفلسفته المثالية التى تقوم على حب الجبال الخالصة ، والعودة بالإنسان إلى حالات الطهر والنقاء التى عاش فيها الإنسان الأول .

وقبل أن نتادى في الكلام عن هذا التيار الجارف الذى انساق فيه «ريلكه» ، علينا أن نعود إلى أصوله الأولى ونرتد إلى يتابعه البعيدة ، وهى الأصول واليتابع التى أضفت عليه طابعها المثالى ، ووجهته تلك الوجهة الصوفية .

الأصول والنبائع :

والواقع أن طفولة هذا الشاعر بنوع خاص ، كان لها أثرها البالغ في تشكيل حياته وفلسفته فيها بعد ، فقد تأثر إلى حد كبير بالمرثيات التي كانت تحيط به من كل جانب والتي ترمبت في طيات لا شعوره ، لتطفو على السطح من جديد ، مختلطة بالعديد من المعاني الرمزية ، محملة بالكثير من الصور الشعرية .

وكان لوالدته أكبر الأثر في إرساء معالم هذه المدلولات ، وفي إقامة تحوم فاصلة بين ما هو حقيق وما هو خيال ، فقد ركزت كل همها في العناية برينيه الذي ولد في الرابع من ديسمبر ١٨٧٥ ، وتوفي في ٢٩ من ذات الشهر ديسمبر ١٩٢٦ ، وبخاصة بعد أن أصيبت بجنية أمل في زواجها الأول ، فهي تنتمي إلى أسرة عريقة على جانب كبير من الثراء ، أما زوجها فكان يعمل ملاحظاً بمحطة السكك الحديدية بمدينة براغ ، وبعد زواج دام أحد عشر عاماً ، تهمت جدران الحياة الزوجية ، وهجر الوالد زوجته ، ولما يكتمل العام التاسع من عمر رينيه ، وعلى الرغم من سوء صحة رينيه واعتلالها ، فقد أصرت والدته على أن يلتحق بأكاديمية العلوم العسكرية في سنة ١٨٦٦ ، وهناك تعرض شاعرنا الشاب لألوان مختلفة من الآلام الجسدية والعذابات النفسية ، مما اضطر إدارة الأكاديمية إلى فصله في الحال .

وهكذا تحول رينيه إلى دراسة الفلسفة والآداب والفنون بجامعة براغ ، التي لم يمض بها سوى فصلين دراسيين فقط ، لأن صحته هناك أيضاً لم تمكنه من الاستمرار في متابعة الدرس والتحصيل ، ونظراً لما لاقته والدته من متاعب بعد أن هجرها زوجها ، ونظراً لما شاع عن والده من سمعة غير محمودة ، فكر «ريلكه» تفكيراً جاداً في ترك براغ ، وبالفعل تركها ورحل إلى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، حيث قضى عاماً كاملاً ، سافر بعده إلى إيطاليا حيث درس فنونها المختلفة ، في كل من ميلانو ، وفلورنسا ، والبندقية ، وتأثر تأثراً عظيماً بفنون عصر النهضة . ولم يمكث «ريلكه» طويلاً في إيطاليا ، فقد عاد إلى مدينة براغ ، ثم رحل مرتين إلى موسكو في عامي ١٨٩٩ - ١٩٠٠ ، حيث زار في المرة الأولى الكاتب الروسي العظيم «تولستوى» ، ودارت بينهما مناقشة عاصفة حول الاتجاهات الفكرية في الأدب الأوروبي الحديث . وبعد ذلك قام «ريلكه» برحلة إلى مدينة بطرسبورج ، حيث أعجب بما فيها من متاحف ودور للعبادة ، ومن هناك سافر إلى برلين ، حيث دون مذكراته الشهيرة عن كل من

«جوجل ، وترجينف ، ودستوفسكى ، وتشيكوف ، وليومتوف» ، وكان لمطالعته في الأدب الروسى صدى غير ضعيف في (كتابه عن الصور) وفي كتاب (الساعات) ، كما ترجم إلى الألمانية مسرحية (النورس) «لأنطون تشيكوف» .

وأما زواج «ريلكه من كلارا» ، فقد كان في التاسع والعشرين من أبريل عام ١٩٠١ ، وكانت فتاة ذكية مثقفة مولعة بفن النحت ، إلا أن زواجها من «ريلكه» لم يستمر لأكثر من عام ، لأن ضابطة مالية قضت على هذا الزواج ، وبعد أن تم الطلاق ، عاد «ريلكه» إلى حياة السفر والتجوال ، فاسافر إلى باريس ، حيث قضى بضعة شهور ، تعرف فيها على المثال العظيم «رودان» ، ثم رحل إلى برلين ، حيث قضى بضعة شهور أخرى ، ثم إلى السويد ، حيث قضى بضعة شهور أخيرة .

غير أن الشهور اللطيفة التي قضاها في باريس ، حيث تعرف على المثال الفرنسى الشهير «رودان» ، وعمل سكرتيراً خاصاً له طوال هذه الفترة ، كان لها أبلغ الأثر على فكره ، وأروع التأثير في شعره ، ففيها عرف كيف يتخلص من تلك العاطفة الفضفاضة ، ويتجه إلى تصوير الأشياء في صيغ موضوعية وصياغات أكثر دقة وتحديداً ، وفيها عرف كذلك كيف يبتعد عن الأحزان التي تلف وتدور حول (الذات) الملعبة ، و (الأنا) اللتاعة ، كى يترك الأشياء نفسها وينفسها تعبر عن جوهرها وماهيتها .

كذلك كتب في باريس روايته الشهيرة (مذكرات «مالت لوريد زيرجه») التي سجل فيها على لسان شاعر داغمركى ، وبأسلوب شاعرى رائع ، خواطره النفسية البالغة الرهافة والحساسية ، الشديدة التأثير بمعطيات الحياة من حوله . . . السماء والأرض ، النور والظل ، الحياة والموت ، للمادة والروح .

حقاً لقد كانت رحلة الشاعر إلى روسيا عاملاً على إخصاب حياته الروحية ، كما عملت إقامته في باريس على إنماء حياته الفنية ، ولقد عبر ريلكه عن مدى إفادته من هذين البينوعين ، ينبوحي الفن والدين ، تعبيراً صريحاً واضحاً قال فيه : «كانت روسيا هي المصدر الأول لكل تجربتي الدينية ، كما أن باريس . . . باريس التي لا نظير لها . . . ستكون هي المنعطف الأول لاتيهااتي الفنية » .

وإذا كانت تجربته الدينية هذه قد ألهمته كتابه الأدبي الباكر والمبتكر ، الذى دعم شهرته في أوروبا ، وهو كتاب «الساعات» الذى لا يتقطع فيه عن البحث عن الله « ذلك الكثر المدفون

فى الليل ، والذى نكشف عنه بأيلينا ، لأن كل بهاء تنأمله عينونا ما هو إلا قروزيف بالقياس إلى الجبال الأبدى » ؛ فقد أعانته إقامته فى باريس على إنجاز روايته « مذكرات مالت لوريد زيرجه » التى وطئت دعائم هذه الشهرة ، وكان قد تعرف على رودان ، وكأنما تعرف على قارة بأكملها . . فهو الفنان الذى أدخل حياته كلها فى فنه ، وهو الابتسام والصبر والاطمئنان والاثقان ، وهو الأستاذ القذ الذى لا ينضب معينه ، والذى ليس له نظير ، وهو الذى جعله يكتشف عالم الصور والأشكال ، ويعرف أن النحت ما هو إلا أذان صاغية ، عاكفة على الحجر ، تستخرج منه فى صبر ، رؤية صامتة للحياة ، وهذا ما عبر عنه بقوله « لقد علمنى رودان كل ما لم أكن أعلم . وأوضح لى كل ما كنت أعلم » .

وكان من ثمار هذا كله ، تلك الرواية العجيبة « مذكرات مالت لوريد زيرجه » التى صور فيها تاريخ طفولته الشقية فى إطار خيالى خالص ، والتى أدخلها أستاذنا الدكتور عثمان أمين ضمن تراث الإنسانية ، وحللها تحليلاً رائعاً وفقاً لفلسفته الجوانية ، ذهب فيه إلى أن مذكرات زيرجه أشبه باليوميات الجوانية للنظوية على خواطر ريلكه وانظباطاته ، ففى هذه الحياة العصرية البصاحبة ، ذات الصميرة القسرية الجارقة ، يشعر المفكر بفرية لاسييل إلى التعبير عنها ، يشعر أنه أشبه بجذيرة قائمة بذاتها ، وأنه يجب أن يظل كذلك « إنما الداخل وحده هو القريب منا ، وكل ما عداه بعيد عنا » .

ولا بد للمفكر من خطوة إرادية ، حتى يستطيع أن يبدع ، وأن يصل إلى جوهر الأشياء ، ولكن هذه العزلة عن « البرافى » ليست ميسورة لكل إنسان ، والوصول إليها يقتضى كفاحاً موصولاً ومعارك يومية دائمة ، فما أشد التأثر على الصمت الداخلى الحبيب ، وما أكثر التنافس بين عمل الفنان وعلاقاته مع الناس !

« إن الخلوة خير ، ولكنها أمر شاق صير ، ولكن صعوبة أمر من الأمور يجب أن تكون أقوى حافزاً لنا على الإقدام عليه ، والحب خير كذلك ، ولكنه جد صير ، وربما كان حب الغير أشق واجباتنا ، وربما كان هو الامتحان الحاسم الأخير » .

ويستطرد الدكتور عثمان أمين فى تحليل « المذكرات » فيقف عند الشروط الضرورية التى جدها لنا ريلكه ، والتى يجب على الشاعر مراعاتها حتى يتعلم كيف يصبر ، وكيف يقتصر على التعبير عما هو جوهرى ، فليس الشعر عواطف وأحاسيس كما يتوهم بعض الكتّاب ، وإنما الشعر تجارب ومعاناة ، ولنستمع إليه وهو يقول :

« الشعر ليس كما يظن بعض الناس مشاعر وأحاسيس ، لأن هذه تكون لدى الإنسان في باكورة العمر ، وإنما الشعر تجارب المعركة . لكي تكتب بيتاً واحداً من الشعر ، لابد من أن تكون قد رأيت كثيراً من المدن والناس والأشياء ، لابد أن تعرف طباع الحيوان ، وطيران العصافير ، وحركة الأزهار الرقيقة حين تفتتح في الصباح ! » .

ويفيض زيرجة في الحديث عما يساور نفسه من مشاعر القلق والتحقير ، وهواجس الخوف والرعب بإزاء كل ما تنبض به الحياة ، وخاصة عندما يرى نفسه مضطراً إلى تسخير إنتاجه الفني لمطالب العيش والرزق ، تلك المطالب الصغيرة التي تسمى إلى تعطيل الفنان ، وتحويله عن فنه ، والحيلولة بينه وبين مواصلة الفوص إلى أعماق الذات .

«إني أسلك طريقاً وحيداً مهجوراً . . وهذا أمر يطيب لي طبعاً ، فما أردت شيئاً غير هذا أبداً ، ولكني مخلوق خجول ضائع ولا نصير . . ولقد تبينت أنه ما من شيء هو أشق على نفسي من أن أجعل الكتابة وسيلة إلى كسب عيشي» .

أجل ، إن الفنان الحق يصنع مصيره ، فلا بد له قبل أن يدع آثاره أن يصنع نفسه أولاً ، والمادة الأولى التي تعرض للفنان للبداع هي نفسه ، فواجهه أن يغير ما بنفسه ، فإن لم يستطع ما هو يستطيع أن يغير شيئاً .

وتتمضي للذكريات مسجلة الجوال الذي كان يعيش فيه « زيرجة » بطل هذه القصة ، في منزل جده المعجوز وهو على فراش الموت ، وتعطيل المذكرات في وصف مظاهر الموت لدى الأحياء ، وفي التنبيه إلى كونه المفزع الخفيف فيما وراء الصمت والمهدوء : « حين أفكر في غيري ممن رأيتهم أو سمعت عنهم ، أجد الأمر هو بعينه تماماً ، إنهم جميعاً قد ماتوا موتهم الخاص بهم . . . » .

حقاً . . إن هذا الكتاب الذي وصفه الكاتب الفرنسي « أندريه جيد » بقوله : إنه « حوار مع إمكانيات الحياة » ، قد استطاع مؤلفه كما يقول الدكتور عثمان أمين ، أن يرسم لنا فيه صورة لعالم ذي دلالة ، عالم رمزي ، جميع الأشياء فيه مظهر لحقيقة كامنة ، إن لم تكن خالدة فهي على الأقل أعم وأشمل من ظاهرها للنظور ! .

الصور والساعات :

ولقد تبلور هذا الحنين في كتاب (الساعات) حول بعض الرغبات التي كانت تتأجج بين

الشعور واللاشعور ، تتقاذفها أنواء الصراع الداخلى ، وأعاصير الخبرات الخارجية ، التى أطاحت بكل ما كان ينشده من أمان ويشتهيه من أشواق ، ولهذا وجدناه يبرع بجمع كيانه إلى عالم الرؤيا ، متخذاً من الصور الشعرية محوراً لبحثه عن ذلك الشيء الحزين ، عن ذلك المعنى الدفين ، عن ذلك الخنثى إلى المجهول .

وعلى الرغم من هذه النزعات للتضاربة التى تتضح فى كتاب (الساعات) فثمة تجانس كبير يجمع بين قصائد هذا الديوان ، وهو التجانس الذى يتمثل فى التعبير عما أصاب عالمنا المعاصر من غربة وغربة واغتراب ، سواء على المستوى الأخلاقى أو المستوى الاجتماعى أو المستوى العاطفى أو الوجدانى ، وهذا كله وكثير غيره ، مما زاد من آلام الشاعر وضاعف من أحزانه ، وأمام موجات القلق والتوتر والصراع ، غدت للنفس البشرية مرتعاً خصباً لأغاعى اللاوعى ، وشعابين اللاشعور .

أسمعه يقول فى قصائده هذا الكتاب :

كل الذين يبحثون عنك ، يفرونك

والدين يملكونك هكذا ، يفيدونك

بالصورة والإشارة ..

أما أنا فأريد أن أفهمك .

كما تفهمك الأرض !

مع نفسي .

تضج مملكتك .

لا أريد منك غروراً ،

يرهن عليك .

أعلم ، أن الزمن

له اسم آخر

غير اسمك ،

لا تصنع ، لحاظى ، معجزة .

أنفذ قوانينك

التي تزداد وضوحاً .

من جيل إلى جيل .

مولاي ، أعط كل إنسان موته الخاص

الموت ، الذي ينبع من تلك الحياة

التي عرف فيها الحب ، والمعنى ، والمحنة .

«ثورة الشعر الحديث ج ٢ ترجمة : د. عبد الغفار مكاوي»

وفي كتاب (الصور) يتحول الآدميون إلى زغب متناثر تتقاذفه الريح ، مما أدى بدوره إلى

إهدار القيم وضياح نقاط الارتكاز ، التي كانت ترتكز عليها البشرية في زمانها القديم ، وكان

من جراء هذا كله أن انفصلت الأشياء عن مدلولاتها ، والرموز عن معانيها ، فأصبح النشاط

البشري خالياً إلى حد الإزعاج ، من القيم الرمزية التي كانت تضيء عليه الجسد والجلدية .

أسمعه يقول أيضاً في قصائد هذا الكتاب :

الأعمى ، الذي يقف فوق الجسر .

مظلاماً كعلامة على طريق ممالك مجهولة ،

ربما كان ذلك الشيء ، للتشابه أبداً ،

الذي تطوف حوله ساعة النجوم من بعيد

وربما كان المركز الهادئ للأفلاك .

لأن الأشياء كلها تفضل من حوله . . .

وتنسكب وتبدو رائحة .

إنه العادل الذي لا يترشحزح ،

وضع بين طرق عديدة متشابكة ،

للدخل المعتم للعالم السفلى

وسط جنس تافه من البشر .

«نفس المرجع»

وهكذا غدا الإنسان غريباً في وطنه ، مغترباً وسط مواطنيه ، بعد أن فقد ارتباطه

بعالمه . . الداخلي والخارجي على السواء ، ويصف «ريلكه» ذلك الإنسان في قصيدة

(للقرب) بقوله :

«إنه لمنفى . .

«ومع ذلك فالفرصة سانحة لأن يعود

«وحينما تتجمع القوى بعد شتات

«تفرج الأسارى بابتسامة ساحرة

«داخل مسكنه الصغير

«مسكنه الصغير الذى يعاين فيه العالم بأسره» .

وعند «ريلكه» أن هذه (العودة) إحياء جديد للذات ، واستنهاض آخر للمشاعر ، التى ألماتها (الإنية) الحديثة بكل ما تتطوى عليه من جرى وراء المادة ، وتلف على التزوة العابرة . إلا أن هذه (العودة) عند «ريلكه» ، تتطلب أول ما تتطلب النضوج العقلى ، والرياضة الروحية ، والمجاهدة الأخلاقية ، مما نسمع به عند كبار المتصوفة ولا نجده عند الكثيرين .

أزهار الخير :

ويذهب «ريلكه» فى شعره ، إلى أن هذه المدنية التى لا تقوم على سبر أغوار الرؤيا الروحية ، لا بد أن تنتهى إلى الدمار ، ولا بد أن تساقط دويلات . . . وحادثة وراء الأخرى . والشاعر هنا يرى لحال الشبيبة الذين يقفون فى مفترق الطرق ، وقد أعظم من حولهم المكأن ، وضاعت فى أعينهم آفاق الزمان ، فلم يعودوا يرون شيئاً مما تحبه لهم الأقدار . وغير مثال هؤلاء الشبيبة الشاعر الفرنسى «بودلير» ، الذى أوفى قدرة خارقة على تجسيد عناصر الشر ، وإبراز النزعات الهدامة فى أغوار الإنسان . ولو أن «بودلير» لم يلق فى حياته ما لاقاه من صنوف الألم وألوان العذاب ، لكتب عن أزهار الخير بدلاً من أزهار الشر .

لهذا وجدنا «ريلكه» فى المرحلة التالية من مراحل تطوره الفكرى ، يقدم على تحليل هذه العناصر المختلفة ، التى تكون فى مجموعها المجتمع الأوربي الحديث ، واضعاً أمام عينيه أنماطاً مختلفة من البشر ، قاصداً من وراء ذلك الوصول إلى أسس ومبادئ عامة ، يفيد منها دارسو الشعر والشعراء ، ولقد دون «ريلكه» هذه الآراء المتناثرة فى مذكراته التى بدأها فى عام ١٩٠٤ ، وفرغ منها بعد هذا التاريخ بست سنوات .

وقد قسم «ريلكه» هذه المذكرات إلى قسمين : القسم الأول منهما خاص ببقية أفراد الأسرة ، غير أنه لم يتتبع هذا البحث (السيكولوجى) فى مراحل الصبا والرجولة ، أو الأنوثة ثم الكهولة ، فهذا التدرج الزمنى لم يكن جزءاً من نتاجه ، إذ أنه أعطى التحليلات النفسية

وصلتها بالعمليات الذهنية ، الجانب الأكبر من اهتمامه ، كما أسهب في الحديث عن الاضطرابات النفسية والأمراض العصبية ، والرغبة في الهروب من الواقع ، باعتبارها جميعاً ظواهر ذات أثر فعال في تشكيل سلوك الأفراد والجماعات في المجتمعات الأوروبية الحديثة . أما القسم الثاني ، فقد أطلق عليه «ريلكه» اسم (المنأخ الروحي لعصرنا الحاضر) ، وفيه يعيب على شباب عصره ، تمسكهم بالشكل دون المضمون ، وبالقشور الخارجية دون اللب ، وبالعرض الزائل لا بالجوهر الباقي إلى الأبد ، وفي هذا يقول :

«لقد تغيرت الأشكال الخارجية تغيراً واضحاً ، ولكن ما بداخلنا يا إلهي ، قد ظل كما هو . . . الأيام تمر سريعاً لكي تصل بنا إلى الحقيقة الأليمة ، حقيقة أننا لا نكاد نعرف شيئاً عن اللور الذي سنقوم بأدائه فوق خشبة هذا المسرح الكبير . . وهكذا غابت شمس الحقيقة عن إنسان عالمنا الحديث ، وأصبح كل منا ينشد عالماً مستقلاً عن العالم الذي ينشده غيره ، وهو عالم مغلق يتسم بالعزلة والانطواء ، ولا مفر أمام هذا الإنسان الذي تفككت أوصاله ، واخسحت آماله من أن ينشد الحقيقة في الكشف الصوفي . . .»

الوحدة . . . والفراغ :

أما الفترة الممتدة بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٠ فتعتبر أهم الفترات في حياة «ريلكه» ، ففيها كتب معظم (مراثيه) كما قام بترجمة (أغاني أهل البرتغال) من الإنجليزية إلى الألمانية ، وهي الأغاني التي كتبها «إليزيث باريت براوننج» ، كما ترجم (رسائل من فرنسا) وهي الرسائل التي كتبها «ماريانا الكوفورادو» ، وترجم كذلك رائعة «أندريه جيد» (عودة الابن الضال) .

وكان قد عاد في هذه الفترة إلى حياة الترحال والتجوال ، بعد أن عانى أزمة نفسية حادة ، فصار في شمال أفريقيا ومصر وأسبانيا ، وأقام في قصر دوينو بالقرب من مدينة تريستا ضيفاً على الأميرة «ماري تورن» ، كما أقام في أثناء الحرب العالمية الأولى في مدينة ميونيخ ، وعمل فترة في أوشيف الحرب في فيينا إلى أن أعفى من الخدمة العسكرية لسوء حالته الصحية .

ولقد تعرض «ريلكه» في هذه الفترة لصنوف مختلفة من التعب النفسي والقلق الروحي ، حتى راودته فكرة التخلّي نهائياً عن الكتابة ، وحاول جاهداً أن يخرج من عزله ويلتقي بالناس ، بالبشر ، يتحدث معهم ويستمع إليهم ، يتحدث عن أوجاعه ، ويستمع لما

يقولون ، ولكن عبثاً يحاول ، ففي كل محاولة كان يفشل ، وظل الفشل يطارده حتى سئم الحياة .

وانعكس هذا السأم على مراسلاته الكثيرة في تلك الفترة ، فقد كتب إلى صليقة عمره «أندريا سالومي» رسالة تنم عن ألم بالغ وحمية مريرة ، قال فيها :

«خيرى برك ، كيف أتى الآن لا أدري كل ما يقع عليه بصرى ، ولا أحس كل ما تلمسه يندى ؟ لقد ضاعت معانى المراثيات وسط متهافتات الفراغ ، وصراعات اللاشعور التى أعانيتها في هذه الأيام ، والآن يساورنى الشك في مرضى العقيم الذى تسرب إلى داخل نفسى ، وأطبق علىّ بكل قواه ، فلم أعد أجد لنفسى باباً ولا مخرجاً .

وأخيراً يحاول «ويلكه» أن يجد خلاصه في التنقل بين ربوع القارة الأوربية ، ولكن الشعور الأليم بالوحدة ، والإحساس الحاد بالفراغ ، يجنبان من جديد على كل ركن من أركان حياته . لهذا لم يكن عجيباً أن تعطيتنا (مراثيه) التى كتبها في أثناء تجواله بين عواصم أوروبا ، صورة قائمة لما يحس به في داخل ذاته ، من حزن دفين وأسى بالغ ، ولهذا أيضاً جاءت (مراثيه) صادقة في تبويرها ، قوية في مغزاها ، دافئة في صياغتها ، فهي خلاصة أفكاره عن الحياة والموت ، وعن الفناء والحطود .

وكان قد عكف على قراءة «كبركيجارد» . . أبو الفلسفة الوجودية ، ونحلى عن نظrote الكونية الفياضة بالحنين إلى المطلق ، الوائقة من قوى الغيب ، أو تلك القوى (الليتافيزيقية) الحارقة للطبيعة والقابعة في وراء الطبيعة ، فالتجبه إلى نظم الشعر الفكرى أو الدهنى الخالص ، الذى يتميز بالقوة والحساسة ، ويمتاز بالتححر سواء في الشكل أو في المضمون ، ويتصف بالعموس والوحشة ، والتحليق في آفاق بعيدة نائية . . نائية إلى أقصى حد . وهو ما تجلى واضحا في (مراثى دوينو) وفي (أناشيد أورفيوس) التى تعد قمة إنتاجه الشعرى على الإطلاق .

والطريف في أمر هذا الشاعر ، أنه لم يسلك في عرضه لهذه الأفكار المنهج الكلاسيكى الشائع ، الذى يمزج فكرة الحزن بلوعة الإنسان على فراق البشر ، ولا المنهج الرومانتيكى المألوف الذى يخلط هذه الفكرة بمظاهر في الطبيعة ، ولكنه اتبع طريقة المناجاة الدرامية القائمة على المونولوج الداخلى ، أو بتعبير أدق ، القائمة على الحوار الدائر بين الشعور واللاشعور ، والذى يهمننا من هذا الحوار ، هو أنه يفسر لنا بطريقة غير مباشرة ، تلك الانقسامات العديدة

داخل إطار الشخصية الواحدة ، كما أنه سرعان ما يتحول بالتدريج إلى حوار بين عالمي المادة والروح .

وهذا ما عبر عنه في إحدى قصائده إلى «أورفيوس» :

كذلك يتحول العالم سريعاً
كأشكال السحاب
كل ما تم يسقط
عائداً للأزلى القديم .
فوق التحول والسير
أبعد وأكثر حرية ،
يبقى نشيدك الأول
يا أيها الإله ذو القيثارة .
لم تعرف الآلام
لم تعلم الحب ،
وما يعده الموت عنا
لم يكشف عنه القناع
الأغنية وحدها على الأرض
تمنع القداسة والاحتفال .
(نورة الشعر الحديث جـ ٢ . ترجمة د . عبد الغفار مكاوي) .

ويخرج «ريلكه» من هذه المحاورات جميعاً بفكرة الفراغ الذي يحيط بنا ونعيش فيه ، ولا يعنيه هنا الفراغ بصورته المادية ، بمقدار ما يعنيه الفراغ بمعناه النفسى ومضمونه الروحى ، وعند «ريلكه» أن هذا الفراغ هو السبب فى الآلام التى لازمت البشرية فى رحلتها الطويلة عبر الأجيال والعصور ، غير أنه يعود فيتخذ من هذه الآلام أساساً لى الإنسان ونضوجه ، فهى الأعمدة التى يقم عليها تكامله النفسى ، وسموه الروحى ، وهو هنا يتفق مع الكاتب الألمانى «هوفمانستال» فى قيمة الألم ، وقدرته على صياغة الإنسان من جديد .

التغير والديمومة :

وثمة ركن جوهري ترتكز عليه فلسفة «ريلكه» ، وبدونه تبلو هذه الفلسفة مبتورة أو ناقصة ، ألا وهو بحثه في مشكلة الوجود ، وإيمانه بخلود الروح ، فالوجود المادى في نظره مرادف للتغير المستمر ، وهو وثيق الصلة بالآلية ، ومظاهر التطور ، وحتمية التاريخ ، وهنا يتساءل الشاعر :

« ترى ما هو الوجود وسط هذا الفناء ؟

« ما تلك الآمال التي يتعلق بها الطفل ؟

« وهل تظل كما هي عندما تتوارى بين طيات التراب ؟

« آه ، يا لشبح التغير

« إنه كالبحار يظهر قليلاً ثم يختفى

« ونحن بدورنا على وشك الاختفاء

« ولكنى أومن بالبحث ، وخطود الروح ؟ »

وعند «ريلكه» أن الإيمان بالله هو الحد الفاصل بين التعمير وبين ما سماه «هنرى برجسون» (بالديمومة) ، ولعلنا نتبين من هذه السطور ، موقف «ريلكه» من التكنولوجيا الحديثة ، وكيف أنها وسائل وليست غايات ، وهى وسائل قد تخدم الإنسان وقد تنقلب عليه ، فتصبح أدوات للدمار ، ولذلك نجده يسخر منها ، ويصفها بأنها أشباح متقلبة ، ويغار مآله إلى زوال .

وعند «ريلكه» أنه بين ضجيج الآلات الحديثة ، وأصواتها الطاحنة ، ضاعت معالم القيمة الأخلاقية ، وأفل نجم الحب الإنسانى ، واستولت على سكان هذا الكوكب رغبة جامحة في حب السرعة لذاتها ، دونما وعى منهم ولا إرادة ، فالكل يسرع ولكن نحو لا شيء ، لهذا حاول «ريلكه» جاهداً أن يتفقد خلال تلك الحجب المادية الكثيفة إلى عالم الروح ، بعد أن تركت تلك الحجب غشاوتها على البصائر ، فأعمتها عن رؤية الحقيقة .

وكم كان لتأملات «ريلكه» في خطواته العديدة ، التي كان يتزعمها من براثن هذا الواقع ، أثر فعال في إرساء دعائم هذا (الكون الصوفى) كما كان يحلوه أن يسميه ، وفي نظره أن هذا الكون يتسم بالتصوج الدهنى ، والسمو الروحى ، فضلاً عما يتسم به من الإيمان بالتضحية

ويذل الذات ، ففي إنكار الذات ، والأخذ بأيدي الآخرين تبلور أهمى آيات الوجود .
ولقد لعبت الصورة الشعرية بأبعادها الرامزة ، وأغوارها السحيقة ، دوراً جوهرياً في مزج
هذه الفلسفة بنضات الحس وخفقات القلب ، وبلغ «ريلكه» في تكوينها درجة عالية من
الإبداع ، وليس أدل على ذلك من (مراثيه) التي خلقت تماماً من الصور التأثيرية ، وجاءت
حافلة بالصور التعبيرية التي تفصح عن كوامن النفس ، ونخبها الضمير ، وجوهر الوجود ،
وحقيقة الحياة ، بل وحقيقة الحقيقة إن صح هذا التعبير . .
إنه هو . . «ريلكه» . . الذي يقول من (مراثي دوينو) :

آه والليل ، الليل ،

عندما تهب الريح مفعمة بالفضاء الكوني

وتطم من وجوها ،

من ذا الذي لا تبقى من أجله

هذه المشوقة ، محيية الآمال الناعمة

التي تنتظر القلب الوحيد السأمان ؟

أهو . . أرحم بالعشاق ؟

آه . . إنما يحجبون قدرهم معاً .

• • •

ألا ينبغي أن تصبح هذه الأحزان القديمة

نافعة لنا ؟ ألم يأن الأوان لكي نتحرر بالحب

من المحبوب ، ونحتمل الفراق ونحن نرتعش :

كمثل ما يحتمل السهم الوتر

لكي يصبح ، وهو يتجمع للانطلاق ، أكثر من نفسه ؟

لأن البقاء في غير مكان .

• • •

أصوات ، أصوات . أنصت يا قلبي

كما أنصت القديسون وحدهم :

حتى رفعهم النداء الهائل من على الأرض ،

أما هم ، هؤلاء النادرون
فظلوا راكعين ، ولم يلتفتوا إليه
هكذا كانوا منصتين .

* * *

ليس معنى هذا أنك تستطيع أن تحتمل صوت الله ،
هذا أمر بعيد ، لكن أنصت إلى صوت الريح .
إلى النبا الذي لا يتقطع ، والذي يتكون من السكون
إنه يأتيك هامساً من أولئك الأموات الشبان
ألم يتحدث قنبرهم إليك في هلمه ؟
(ثورة الشعر الحديث ج ٢ ترجمة د. عبد الغفار مكاوي)

أجل ، لقد كان «رينيه ريلكه» بحق ، من أكبر الشعراء الأوربيين في النصف الأول
من القرن العشرين ، وأعظمهم أثراً على حركة الشعر الجديد ، وكان من القلة القليلة النادرة ،
التي استطاعت أن تفتح آفاقاً جديدة أمام التعبير الشعري ، كما استطاعت أن تقر به من تلك
التخوم التي تعجز فيها اللغة عن كل تعبير .

وإن تأثيره ليلو واضحاً على جين الطليعة من كتاب وشعراء الجيل الأوربي الجديد من
أمثال أندريه جيد ، ويول فاليري ، ومارتان دوجار ، وجان كاسو ، بل إن تأثيره يمتد إلى
ما هو أبعد من ذلك ، بحيث تلمسه حياً في بعض الكتابات الفلسفية المعاصرة ، وخاصة
كتابات الوجوديين من أمثال هيجل وياسبرز وصارتر وسيمون دي بوفوار وغيرهم من الريلكيين
الذين حفلت بهم ربوع القارة الأوربية كلها .
لقد كان شعره هو الشاعر ، بمقدار ما كان شاعره هو الشعر .

الصرخة الرابعة

« هنريك أبسن »

لم تعد هناك فاكهة محرمة !

« ما الحياة إلا قتال الجن في القلب والفكر ،
وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة
فيه ، وهو قتال يمزج كيان الفنان كما البركان
أو الزلزال ، متحلياً كل أشباح الحياة ، أن تقتله
أو يقتلها ! » « هنريك أبسن »

كما قالوا عن «سقراط» إنه أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، لا لكي يمسح بها الأرض ، بل ليجعلها في متناول الجميع ، بدلاً من أن تبحث فيها وراء الطبيعة ، تبحث في الطبيعة ذاتها ، وفي مقدماتها طبيعة الإنسان . . الإنسان الذي لا يمكنه أن يعرف نفسه إلا بنفسه ، دونما حاجة إلى نبوءة عراف ، أو موعظة حكيم .
كذلك يمكن أن يقال عن الكاتب المسرحي الروماني العظيم . « هنريك أبسن » ، أنه قد أنزل الدراما من السماء إلى الأرض ، ومن ردهات القصور إلى أرصفة الطريق ، بعدما أثبت أن الكاتب المسرحي ليس بحاجة إلى سير الملوك ، ولا تراجم العظماء ، ولا قصص النبلاء ، ليجد فيها معاني البطولة والنذالة ، وإنما هذه المعاني موجودة في حياة البسطاء من الناس ، والعاديين من البشر ، حيث نجد من الأبطال بمقدار ما نجد من الأذنان ، وحيث تتوافر الحيات المتصارعة ، والأقدار المتصادمة ، والمصائر المتعامدة ، مما يشكل أخصب مادة في يد الكاتب المسرحي .

وبهذا يكون « أبسن » قد هبط بالدراما من سماء التقاليد الرومانسية التي ورتها المسرح منذ عهد « شكسبير » ، ليرسبها في أرض الواقعية التي تجعل من فن المسرح ، تعبيراً عن حياة

الإنسان العادى فى الحياة العادية ، وعن مشكلات المجتمع الحديث فى الزمن الحديث . ولما كانت الطبقة الكادحة من عيال وفلاحين ، لم يكتمل نموها بعد فى عهد «أبس» ، كان من الطبيعى . . . والطبيعى جداً ، أن يلتبس أبطاله العاديين ، من بين أبناء الطبقة السائدة فى أيامه ، وهى الطبقة المتوسطة ، وكان مما يفتق وطباع الأشياء ، أن يتناول المحاور الرئيسية التى تدور حولها مشكلات هذه الطبقة ، الزواج والنجاح ، الفضيلة والاحترام ، الثقافة والتحرر ، وخاصة تحرير النساء وحرية الشباب ، وأن يتناولها بدرجة كبيرة ويساطة أكبر ، مما جعل دعاة الفضائل المزيقة فى مجتمعه يشعرون بصوت الرعد ، ودوى الزلزال ، كما جعل أصحاب الفضائل الحقيقية ، يشعرون بأنه قد جاءهم الكاتب الذى يرد لهم اعتبارهم ، ويأثر لهم من هذا المجتمع .

صراع مع المجتمع :

لهذا كان من الطبيعى أن ينقسم فى وجهه المجتمع الأوربى الحديث ، فالبعض يقدره والبعض الآخر يقره ، البعض يصفه بأنه مصلح ، ويصفه البعض الآخر بأنه أفاق ، يقول عنه البعض إنه كاتب إباحى لا أخلاق له ، ويقول عنه البعض الآخر ، إنه ثورى واثار ومدافع عن قضايا الجاهل ، وحقى النقاد أنفسهم انقسموا حوله ، فصنفه البعض على أنه كاتب رمزى ، والبعض الآخر صنفه على أنه كاتب واقعى

فها هو الناقد الصحفى «كليمنت سكوت» يقول معلقاً على مسرحية «أبس» المسماة - الأشباح - ما نصه : «هذا الأثر المحدث لدى مدرسة حمقاء ، هذا السيد المزعوم . . الذى نصب نفسه لتعليم ما توصلنا إليه من ذوق مهذب نوعاً فى المسرح الإنجليزى المعاصر ، تعليمه بطريقة أكثر قتامة ، إنما يبدو فى رأينا كغراب من غراب الترويج التى يشتمها مسرحياته ، وباله من غراب يبرز من بين الصخور مدفوعاً شهية لا تتروى للحقيقة التتة » .

ولم يكن «كليمنت سكوت» بهذا ، وإنما راح يصف مسرحية - الأشباح - ببالوعة فاعرة فاها ، وقرحة كريمة بلا ضادات ، ويفعل فاضح فى الطريق العام ، وبمحصة للمجبولين مفتوحة التوافذ والأبواب .

وليس «كليمنت سكوت» وحده الذى يتخذ من «أبس» مثل هذا الموقف النقدى الهجوى ، فها هو أيضاً الناقد المعروف «ولم آرثر» يصف أساليب «أبس» قائلاً : «طبيعية

في العرض ، ومرونة في التطور ، وعلاج للتمثيلية ينقصه الفهم المسرحي بصفحة عامة . هذا فضلاً عما يصف به أسلوب « أبسن » بوجه عام ، بأنه مزيج غريب من التعبير المباشر ، والترعة السطحية ، وعاطفية العصر الفيكتوري .

وغير « كليمنت سكوت » ، و « وليم آرتشر » ، يطالما الباحث الدرامي « ش. س. كوليس » ، وهو بصلد الدفاع عن أصالة تفكير « برنارد شو » بقوله : « إن الزعم بأن أفكار « شو » منقولة عن « أبسن » ، يضحضحه ما هو معروف من أن العقدة اللا معقولة ، قد نشرت قبل ظهور مسرحية - بيت الدمية - ، ولماذا بحق الله ، يستعير « شو » من « أبسن » شيئاً ، والأخير أقل منزلة من « شو » بكثير ؟ ! » .

كان الكاتب الأيرلندي الكبير « جورج برنارد شو » ، قد اطلع على ادعاء « كوليس » الجريء هذا ، لما كان منه إلا أن علق عليه قائلاً : « انزلت ، أنا نفسي ، حق أوشكت على الاعتقاد بما تقول ، إلى أن أعدت قراءة « أبسن » وأنا بسبيل إلى إعداد النص النهائي لكتابي « جوهر الأبنسية » . لما كان مني إلا أن أخذت به بنفس القوة القديمة ، إن « أبسن » هو الذي أظهر لنا ضحالة « شكسبير » خلال السنوات العشر التي تلت مقدم مسرحياته إلى إنجلترا عام ١٨٨٩ ، لقد كان عملاقاً في الأدب الدرامي ، فاحذر أن تضع نفسك بين الأقزام الذين لم ترتفع أنظارهم قط عن مستوى حداته ! » .

ولقد أدى التأثير الناتج عن هذا التأكيد ، إلى تركيز الانتباه على عناصر لدى « أبسن » ، هي في الحقيقة ، وكما يقول الناقد « ريموند ولمز » « عناصر عرضية » كتحرير النساء ، وحرية الشباب ، والمرأين من السادة ، وللنافقين من أعيان المجتمع ، فضلاً عن انطلاق الباب الأمامي لمتزل « نورا هيلمير » الذي مرغ من خلفه في الرغام ، هو العائلة الفيكتورية بأكملها . هذه الأمور هي التي صنعت الفضيحة ، وفي طريق الفضائح صنعت النجاح ، صنعت أبسن نفسه !

يقول الشاعر الكبير « رينيه ريلكه » : « الشهرة هي حصيلة سوء الفهم التي تتجمع حول اسم جديد » .

وربما كانت شهرة « أبسن » الإنجليزية أو الأوربية بوجه عام ، هي مما ينطبق عليه هذا الكلام ، ومهما يكن من اختلاف الجمهور والنقاد على السواء ، في أمر هذا الكاتب المسرحي العملاق ، فالحقيقة التي صرخ بها التاريخ في وجه الجميع ، هي أن « هنريك

«أبسن» ، كان كاتباً مبدعاً وفناناً خلاقاً ، يعرف أصول فنه من ناحية ، ويضع هذا الفن من ناحية أخرى فوق كل اعتبار ، أعطى الفن كل شيء ، فأعطاه الفن كل شيء !

في قمة الوعي من عصره !

إن موقف أبسن نفسه ، مما يسميه (أكثر مشاكل عصرنا أهمية) يوضح لنا قوة الأثر الذي تركه هذا الكاتب النرويجي في معاصريه ، كما يفسر لنا في ذات الوقت ، هذا الأثر ! والواقع أن أكثر هذه المشكلات حيوية ، وأعظمها تحدياً ، ربما كان هو (ثورة النساء) ، لقد جعل «أبسن» هذه الثورة هي الموضوع الرئيسى في مسرحية (بيت الدمية) ، كما أن المشكلة ذاتها تطلعتنا في مسرحيات أخرى مثل (هيدا جابلر) ، (وأعمدة المجتمع) ، و (روميزر هولم) مما يؤكد بالفعل أن «هنريك أبسن» كان أحد أنصار حركة تحرير المرأة . وهذا ما لاحظته الآنسة «براد بروك» في كتابها عن «أبسن النرويجي» الذى ذهبت فيه إلى القول بأن حديث «نورا» ، الصريح في ختام مسرحية (بيت الدمية) عن (تصفية الحساب) لم يكن هو السبب في أن مسرحية «أبسن» بدت لمعاصريه كبيرة الأصالة ، بل كان مرجع هذه الأصالة إلى الطريقة التى انتهت بها «أبسن» إلى تصريح «نورا» .

«لقد كان «أبسن» ، شأن الفنانين الكبار ، يترجم في الجزء التامى والمتطور من جيله ، ليس نظرياً وإنما من ناحية الوعي ، ونحن إذا نظرنا إلى إعلان «نورا» للجهاد متفصلاً عن بقية المسرحية ، لوجدناه شيئاً مبتذلاً ، غير أن المبدأ الذى يتضمنه هذا الجهاد ، تجسد في موقف درامى إنسانى ، والنظرية التى تكمن من وراء هذا المبدأ ، صراعاً ما أصبحت واقعاً حقيقياً ملموساً» .

أى أن «أبسن» ، كان على حد تعبير الكاتب البريطانى الشهير «ماثيو أرنولد» (في قمة الوعي من عصره) ، وهو بهذا الوصف لم يكن يستطيع أن يفصل ذاته عن قضايا عصره ، ولا عن المشكلات الحارة التى كان يحياها أبناء ذلك العصر ، غير أن مشاركته في فهم هذه القضايا وتلك المشكلات ، كانت مشاركة درامية ، على العكس من مشاركة الفيلسوف «جون ستوارت مل» ، التى كانت في أساسها مشاركة نظرية ، لقد كسا «أبسن» هذه القضايا لحماً ، وألبس هذه المشكلات رداءً إنسانياً ، وقدمها لمعاصريه على هيئة أفراد من البشر ، يحملون أنفسهم في مواقف إنسانية .

وفياً يتعلق بقضية تحرير المرأة ، لم يقتصر إعراض «نورا» عن بيت الدمية ، على كونه موقفاً درامياً قوى الأثر ، فهذا الموقف سرعان ما أصبح راية تجمع حولها أنصار المرأة الجديدة ، ومن بينهم «برناردشو» باعتباره واحداً من أبرز للدافعين عن قضية تحرير المرأة .

والواقع كما يقول الباحث الدرامي الأمريكي «فرنسيس فريجسون» ، إن من يحاول أن يضع «هنريك أبسن» في تيار عصره ، عليه أن يرجع إلى الفيلسوف الوجودى «كبر كيچارد» ، صاحب التأثير الكبير على «أبسن» في بداية حياته الأدبية ، فقد كان «لكبر كيچارد» رأى يقوله في روح العصر المتردة غير الراضية ، وذلك في كتابه (في سبيل امتحان الذات) فهو يقول :

«إذ ينذر أن نجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، فحق من نحلى عن عظام الأمور ، واستراح إلى صفاتها ، بل حق من يجتهد في عبودية من أجل عايات حقيقة تالفة ، أو من هو في رقى مزر للمكاسب اللينة ، حق هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر ، نعم .. وهذا طبيعي جداً ، لما هو مؤمن بشيء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هى لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذى يشبه أشد الشبه شعلة المستنقعات الخادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوى ، على الغواية طبعاً ، ذلك الروح الفذ ، في الخلداع طبعاً ، ذلك الروح الذى تسميه المسيحية بالروح الشرير ، ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن بروح الإنسانية . لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذى نسى الله نفسه الله ، فأصبح في نظر التعاليم المسيحية روحاً شريرة ، وعلى ذلك لم يكن ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سامياً حيناً يؤمن بهذه الروح ، إلا أنه مع ذلك يؤمن بالروح . . .»

وهذا الوصف فيما يراه المستر «فرنسيس فريجسون» يلقي ضوءاً كاشفاً على بطلات «أبسن» ، وعلى المشهد الواقعى الحديث عنده ، وعلى المسرح الذى يمكن لمشاهديه أن يتقبلوه ، فإن الوجه الآخر من التزعة الوضعية في القرن التاسع عشر ، هو الطموح الرومانسى ، ومسرح «أبسن» الواقعى ، يعرض كلاً من هذين الوجهين للحالة الإنسانية ، يعرض الردهة بدقة فوتوغرافية في أمامية الصورة وبذلك يرضى مطالب الوضعية ، في حين

بيئاً المشهد من خلال الناظرة ، مشهد أوروبا من حيث هي خواء أخلاقي ، يبيته كما لو كان كائناً للروح التي لا تشيع !

ولقد كان «أيسن» على الدوام ، يشعر بهذا التيه المليم من وراء الداخل المزدهم ، فإننا نراه في (بيت الدمية) في صورة جو الشتاء الجليدي وللاء الأسود ، وهو في (السيدة من البحر) المحيط البارد بما فيه من نوارس وحيثان ، وهو في (البطة البرية) مزائق الطين الشمالية بطورها البرية وخلوها من السكان ، ثم هو في المشهد الأخير من (الأشباح) قم الثلوج اللامعة ، التي تعني بحث مسز «آلفنج» عن اللاشيء الذي يشبه إلى حد كبير ، الفراغ الحسي الأخلاقي الذي فحرج فيه «فلانز» ثورة العاطفة ، بعد أن رفض رفضاً باتاً ، أمامية الصورة الإنسانية الصغيرة التي ينحوض فيها «أيسن» معاركه ، إنها (مسرح أوروبا) قبل أن يرتادها الإنسان ، وكما بدت لأول مرة في أعين الرواد .

لهذا كله ، ولكثير غيره ، كان «هنريك أيسن» حداً فاصلاً في تاريخ المسرح بين عهدين ، ونقطة تحول حاسمة في فن كتابة المسرحية ، فهو أبو الدراما الواقعية ، وهو في ذات الوقت رائد المسرح الحديث ، فقد تتلمذ عليه «برناردشو» ، كما تأثر به «يوجين أونيل» ، وترك بصماته على جبين كل من «آرثر ميللر» ، وتينيسى وليامز» ، فضلاً عن «توفيق الحكيم» ، ورشاد رشدي ، ونعمان عاشور» في واقعنا المسرحي الحديث . وعلى الجملة ، ما من كاتب مسرحي في أواخر القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين ، إلا وكانت «لأيسن» بصمات على فنه المسرحي ، ولو كان من غير أنصاره في فن الكتابة للمسرح .

من النرويجي إلى العالمي :

هذا هو الكاتب النرويجي العظيم . . «هنريك أيسن» ، الذي تحفل الأوساط الأوروبية في كافة أرجاء العالم بالمتحضر ، حتى نهاية هذا العام ، عام ١٩٧٨ ، بدكرى مرور مائة وخمسين عاماً على ميلاده ١٨٢٨ - ١٩٠٦ إلى جانب البرنامج الثقافي الضخم الذي أعدته النرويج ليقام في مختلف المدن النرويجية ، وبخاصة تلك التي قضى فيها الكاتب سنوات من عمره ، فقد أعلنت مراكز اليونسكو ، ونوادي القلم في مختلف عواصم العالم ، برامج (أيسنية) للعروض المسرحية والأفلام السينمائية والنسوات الأدبية والمحاضرات العامة ، فضلاً عن فيلم تسجيلي

كامل عن حياة «أبس» وأعماله ، وإعادة طبع جميع مؤلفاته ، وطوابع بريد تذكارية بمناسبة هذا اليوبيل الضخم .

وكأنما نحاول النرويج أن ترد لكاتبها العملاق اعتباره ، بعد أن منحه جائزة نوبل للأدب ، ومنحتها أكاديمية السويد لمعاصر «أبس» ، الكاتب «بجورنسون» ، بحجة أن السويد كان من مساعيها في ذلك الحين ، أن تحسم الخلاف بينها وبين جارتها النرويج في قضية الوحدة الوطنية ، فانتهجت الجائزة بشكل تلقائي إلى أديب النرويج الذي اشتهر اسمه في تلك القضية ، وهو الشاعر الثائر «بجورنستجيرن بجورنسون» .

وكأننا ما كان تعليقاً التقليدي على هذا الموقف ، بأن جائزة نوبل هي التي كانت تشرف «بأبس» بأكثر مما يشرف هو بهذه الجائزة ، فالتاريخ نفسه هو الذي قال رأيه في هذا الكاتب العظيم ، وهو الذي توجّه علماً وعلامة على فن المسرح بخاصة ، وفن الأدب بوجه عام . على أن هذا الموقف وغيره من المواقف الكثيرة التي شكلت حياة «أبس» ، والتي كان يختزنها في خلأياه ، ويشق بها في أحلامه ، ولا يملك إلا أن يعصرها مادة لقنة الدرامى ، هي التي جعلته يقول : «الشيء الذى نفقسه ، هو وحده الشيء الذى نملكه» . وهى أيضاً التي جعلته يقول : «ما هو كائن لا وجود له ، وما ليس كائناً هو الوجود الوحيد» .

ومعنى هذين القولين ، أن الإنسان إذ يفقد الشيء العميق الأثر في نفسه ، يتبلور حزنه عليه إلى الحد الذى يتجسد فيه داخل نفسه ، فيستوى شخصاً موجوداً بالفعل في حياته ، وتنتج أفكاره إليه ، حتى يصبح هو ولماضى أهم ما في حياته من وجود ، أهم من الحاضر الذى يكاد يتلاشى في اللاوجود ، أو حتى في العلم .

من هنا أصبحت ذكريات «أبس» حقائق مجسدة موجودة في داخله أبداً ، أصبحت شخصاً درامية تعيش داخل قلبه وفكره ، أصبحت مادة يقتات عليها في حياته ، ويعصرها في صميم فنه ، هذه المادة في الفن والحياة هي التي حددت فلسفته في الوجود كله ، وهى التي لخصها في هذين البيتين :

«ما الحياة إلا قتال الجبن . . في القلب والفكر

«وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة فيه .

«وهو قتال يزيح كيان الفنان كما الزلزال أو الزلزال .

«متحدياً كل أشباح الحياة . . أن تقتله أو يقتلها . . .» .

نعم... كان «أبن» يصارع في حياته الحياة ، كان يعاقب في داخله صراع العادى والمثالى .. صراع البشرى والى ، العادى يجذب إلى أسفل ، فيتلفقه المثالى ليصعد به إلى أعلى ، البشرى يوقعه فى الخطيئة ، ويدفعه الإلهى إلى الندم ، ودائرة لا تنتهى من الخطيئة والندم ، فلا الندم يكفر عن الخطيئة ، ولا الجريمة يحوها العقاب ..

وهكذا عدت ذكرياته هى حياته الحقيقية ، وأصبحت حياته الواقعية ظلاً أوخيالاً :
(كانت الذكريات تسكنه كما تسكن الأرواح بيتاً مهجوراً) . ومن هذا التناقص الحاد بين الحقيقة والشبح ، بين الذكرى والواقع الحى ، خرجت دراماته ، بعد أن كانت قد صنعتها الدراما نفسها .

لهذا لم يكن غريباً ولا مستغرباً أن أبتعد «أبن» عن العالم البشرى إلى العالم الحشرى ، وأن وجد تماثلاً غريباً بين البشرية والحشرية ، فقد اختار أن يضع فوق مكعبه عقرباً ساماً ، وأن يتخذ من هذا العقرب رفيقاً له وصديقاً ، شمة تماثل غريب بينه وبين العقرب ، كلامها يحتشد للرد على أى هجوم ، وكلامها يفرغ سمه إذا ما اختزن الكثير من هذا السم ، ألم يقل «أبن» نفسه فى هذا المعنى :

«كنت وأنا أكتب ، أضع على مكثى عقرباً فى كوب فارغ من أكواب البيرة ، وبين الحين والآخر ، كان العقرب يشكو ويتألم ، فكنت أضع فى الكوب قطعة من الفاكهة الطازجة ، فلا يلبث العقرب أن يقض عليها فى سورة غضب ، ويفرغ فيها سمه ، ثم تبدو عليه علامات الراحة من جديد ، أليس هذا حالنا أيضاً ، نحن الشعراء» .

وكان هذا بالفعل هو حال «أبن» فى كتابة مسرحياته ، وكان السم الذى تراكم فى قلبه كثيراً حقاً ، فلم يكن أمامه إلا أن يفرغه فى هذه المسرحيات . وهى المسرحيات العديدة التى بدأها بمسرحيته الساخرة (ملهاة الحب) ١٨٦٢ ، ثم تلاها بمسرحيته التاريخية (الأدعياء) ١٨٦٤ ثم القصصيتين المسرحيتين (براند) ١٨٦٦ و (بيرجنت) ١٨٦٧ إلى أن كتب مسرحية (الإمبراطور والجليلى) ١٨٧٣ فثار عليه مجتمعه الدوى ، فاضطر إلى الإقامة فى ألمانيا حيث كتب مسرحياته الواقعية الاجتماعية الشهيرة التى كان من أشهرها مسرحية (أعمدة المجتمع) ١٨٧٧ ، و (بيت الدمية) ١٨٦٤ ، و (الأشباح) ١٨٨١ و (علو الشعب) ١٨٨٢ ، و (البطة البرية) ١٨٨٤ ، و (بيت روز ميرز) ١٨٨٦ ، و (السيدة من البحر) ١٨٨٨ .

و (هيدا جابلر) ١٨٩٠ ، و (البناء العظيم) ١٨٩٢ ، و (إيلوف الصغير) ١٩٩٤ ، و (جون جابريل بوركان) ١٨٩٦ ، و (عندما نستيقظ نحن الموتى) ١٨٩٩ .
ويا لها من مسرحيات ، بل يالها من ثورات .

مسرحيات هي أم ثورات ؟

على أننا قبل أن نلقى القبض على مضمون الثورة في هذه للمسرحيات الثورية ، لابد لنا أن نعلم أن هذه الثورة (الأبسية) مرت بعدة مراحل ، في كل مرحلة كانت تتبلور معالم هذه الثورة ، فالتقييم المذهبي لمسرحيات «أبس» ، يمرحها في أربعة مراحل رئيسية :

المرحلة الأولى : هي مرحلة (التلمذ) ، التي تنتهي بمسرحية (المطالبون بالعرش) .
والمرحلة الثانية : هي مرحلة (اللامسرح) والتي نحتوى المسرحيات غير الصالحة للأداء المسرحي مثل (براند) ، و (بيرجنت) ، و (الإمبراطور والجليل) .

والمرحلة الثالثة : هي مرحلة المسرحيات التي يطلق عليها اسم (المسرحيات الاجتماعية) ، وهي التي تبدأ بمسرحية (رابطة الشباب) وتغطي المرحلة التي تتمثل في مسرحيتي (بيت الدمية) ، و (الأشباح) إلى أن تصل إلى مسرحية (هيدا جابلر) .

أما المرحلة الرابعة والأخيرة : فهي المرحلة التي تعرف بالمرحلة الخيالية ، وهي الواقعة بين مسرحية (البناء العظيم) ، ومسرحية (عندما نستيقظ نحن الموتى) .

وإذا كان لهذا العرض المرحلي هوائده ، فمن ناحية التدكير بمرحلة الثورة (الأبسية) على اعتبار أن (الأبسية) في حقيقتها روح وجوهر أكثر منها منج ومذهب ، فالوحدة الجوهرية لمسرحيات «أبس» ، هي ما أصر عليه «أبس» نفسه ، وهو ما أضفى على مسرحياته نوعاً من الوحدة العضوية ، وهذا ما عبر عنه «ت . س . أليوت» بقوله : « يمكننا أن نقول باطمئنان إن المعنى الكامل لأى من مسرحياته ، ليس كامناً فيها بفردتها ، ولكن في تلك المسرحية التي كتبت هذه في ظل منهجها ، في العلاقة بينها وبين كل مسرحيات الأخرى ، المبكرة منها والأخيرة ، إن علينا أن نعرف أعماله كلها حتى نستطيع أن نعرف آيا منها » .

والواقع أن «أبس» يؤكد في هذه المسرحيات جميعاً ، أنه هو ذلك الثورى الغير ، إلا أنه سرعان ما يفرق بين ثورته وبين أية ثورة أخرى سجلها التاريخ . . . ، فهو يعلن أن

جميع الثورات السابقة باءت بالفشل ، لأنها لم تكن ثورات شاملة . . حتى « الطوفان » الذى هو أشد الثورات تطرفاً فى جميع العصور ، ترك بعض الأحياء على فلك « نوح » ، أما هو فلا ترضيه سوى الثورة الشاملة .

وقد كان ولع « أبسن » الشديد بصورة بلوغ الحرية والصفاء المطلقين ، عن طريق تطهير الحياة القائمة تطهيراً تاماً ، هو الذى جعله يعلن ما يرى أنه دوره فى هذه الثورة : « بكل سرور ، سأنسف الفلك » .

« سأنسف الفلك » هذا هو الشعار الذى أطلقه « أبسن » ، والذى كان يردده كلما استبد به الشوق إلى الأعلى ، وثار به الغضب من الأحاق ، وكلما رأى بعين خياله ذلك الفردوس الموعود . . حيث التحرر صافياً والثورة شاملة . فكل الحركات فى نظر « أبسن » ، إنما تنشأ بسبب أهدافها الجماعية ، وهذه الأهداف الجماعية ليست الدولة وحدها ، وإنما المجتمع والكنيسة وحتى الأسرة ، هى كذلك أعداء الحرية . . إنها تعهدى على حريات الإنسان الطبيعية .

وهذا معناه عند « أبسن » أن حرية الذات الفردية ، لا بد وأن تسبق حرية المواطن الاجتماعية ، بمعنى أن الحرية ينبغي أن تتحقق قبل المطالبة بتحقيق الحريات ، وهذا ما عبر عنه « أبسن » بقوله : « إن إدراك الذات هو أمضى القيم ، فإذا تعارض هذا مع الصالح العام ، إذن فليذهب الصالح العام إلى الجحيم » .

على أن ترمد « أبسن » الشخصى سرعان ما تكبحه نزعة تقويمية مضادة ، تساعد على تنظيم هذا التمرد وإخفائه فى وقت واحد ، بحيث تسير مسرحياته فى اتجاه اجتماعى وسياسى ، فهو يتمرّد من أجل الكل ، ويثور من أجل المجموع ، وخاصة عندما يتم بتعليم الأصنام ، وكشف أكاذيب التقاليد العصرية ، والسخرية من زيف المجتمع الحديث .

إن المادة الرئيسية عند « أبسن » هى التعبير عن الثورة ، وهذا التعبير قد نجده ظاهراً فى مسرحية ، متوارياً فى مسرحية أخرى ، ولكنه لا يغيب أبداً فى مسرحياته بحيث يشكل خيط السياق فى مسرحه كله ، وهو الخيط الذى ينتهى بنا إلى فنان ثائر ، لم يتمكن أبداً من أن يجمّد تطلعه إلى كل ما هو سامٍ ورفيع .

ففى مسرحية (براند) ، يبدو لنا « أبسن » وهو يستحسن فكرة أن يكون التأثير مخلصاً كل الإخلاص للدعواه ، وفى مسرحية (الأشباح) ، نراه يصور أهمية الآراء التقليدية ، ويتخذ

موقف المدافع عنها ، وفي مسرحية (روزميرز) يعرب عن أمله الساخن والحاد في إمكان ارتفاع الجنس البشرى ، وفي مسرحية (بيت اللمية) تبلو لنا صورة الثورى الذى يهاجم الزواج القائم على الكذب ، وفي مسرحية (البطة البرية) يطالعا وجه «أبس» الذى يبرهن على أن الزيف فى الأسرة شأى شر ، وضرر أى ضرر ، ثم هو يهمل فى مسرحية (بوركان) لذلك الدكتور النائر ، الذى يكشف عن الجنور للزيفة للحياة الحديثة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أبس» هى نتاج هذه الثورة ، الثورة نحو المثل الأعلى ، أو من أجل تحقيق المثل الأعلى ، وإن آخر كلمات قالها وهو يحضر عن الثورة وللمثل الأعلى ، لجديرة بأن تكون شعار أعماله المسرحية كلها .

جوهر (الأبسية) :

وإذا نحن بعد هذا كله ، حاولنا أن نعرف جوهر (الأبسية) ، وأن نعرف عليه ، كان لزاماً علينا أن نعود إلى تلك القصيد التى نظمها «أبس» فى عام ١٨٧٧ ، والتى يقول فيها ، بعد أن يعرف الحياة بأنها معركة مع الجن ، معركة فى القلب والفكر : «إن قرض الشعر معناه ، أن يعرض الإنسان نفسه ليوم الحساب» .

وفى هذه العبارة اعتراف صريح بأن عملية الخلق نفسها ، هى فى نظر «أبس» شكل من أشكال امتحان الذات ، نابع من صراع باطنى مع الضمير ، وقد أكد هو ذلك فيما بعد ، فى عبارات مختلفة بعض الشيء ، فى أحد خطابات ، عندما قال : «إن كل شئ» كبت ، يتم بأوتق صلة ممكنة إلى ما عشت فيه ، حتى ولو لم يكن من تجرى الشخصية أو الواقعية» . ثم يضيف فى فقرة أخرى قوله : «إن الفنان يجب أن يلتزم أقصى الحذر فى التفرقة بين ما يلاحظه الإنسان وما يجربه ، لأن ذلك الأخير هو الذى يمكنه أن يصبح موضوعاً للعمل الخلاق» . وهذا معناه أن التجربة الحية والخبرة الوجدانية ، هى النبع الذى يستقى منه «أبس» موضوعاته وشخصياته ، إنه على التقيض من «سترنديج» ، يرفض تلك التجربة الشخصية أو الواقعية ، ذات الصلة الخارجية البعيدة عن أحداث حياته هو ، وكان يستلهم بدلاً منها تجربة حياته الباطنة ، والقوى التى كانت تصوغ تطوره الذهنى والعاطفى والروحى .

فمن طريق تحليل هذه الحياة الباطنة بالتعمق فى خبيثة نفسه ، وتعرض شخصيته هو لنقد وامتحان عسرين ، كان «أبس» يستمد جميع أبعاد شخصياته الثورية الكبرى . وأن أكثر

شخصيات «أيسن» ، المصوغة ظاهرياً على منوال شخصيات معاصرة أو أنماط اجتماعية عامة ، هي في الحقيقة أقرب إلى فكرة «أيسن» عن نفسه مما يبدو لنا لأول وهلة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أيسن» كما يقول الناقد الدرامي «روبرت بروستين» هي نتاج هذا التأرجح بين الذاتي والموضوعي ، بين الأخلاق والجمالي ، بين الثائر والمتردد . هذا التأرجح هو الذي يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج ، تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ، بحيث تكون شخصيات «أيسن» التي تعمل بالفكر والفعل ، ذات حياة فكرية خصبة ، إلى جانب وجودها الدرامي .

ومسرحية الأفكار هي على وجه العموم ، تعبير عن تمرد «أيسن» الشخصي على حين أن مسرحية الفعل تضع ذلك التمرد في نوع من البعد الموضوعي ، ففي حين يستخدم «أيسن» مسرحية الأفكار ، نراه يستخدم مسرحية الفعل ، وهو يستخدم كلا النوعين باعتبارهما تطورين متلازمين يزود كل منهما الآخر ، ويفنيه طوال المسرحية ، فهو يستمد طاقته واندفاعه وحاسته من الأولى ، في الوقت الذي يستمد فيه استقلاله وتمقه ودسامته من الأخرى ، ففي مسرحية (بيت اللمية) مثلاً ، نرى تحول «نورا» للمقتضب من (عالة) تكاد تكون طفولية ، وفي حاجة إلى الحماية ، إلى شخصية فصيحة تتكلم في حزم بلسان الدعوة إلى الحرية الفردية ، وقد يكون هذا التحول مناسباً في مسرحية الأفكار ، ولكنه أبعد ما يكون عن الإقناع في مسرحية الفعل ، ولكن «أيسن» عندما يتقن هذه الطريقة ، تصبح واحدة من أهم الإضافات الأصلية التي أضافها إلى المسرح الحديث ، كما تسبغ على مسرحياته بعداً مزدوج المستوى ، لا يمكن أن يبلغه أى كاتب آخر في هذا المسرح .

ولعل هذا هو ما عبر عنه الكاتب الكبير برناردشو في كتابه «جوهر الأبنية» تعبيراً رائعاً قال فيه :

«لقد وضعنا «شكسبير» فوق خشبة المسرح ، ولكنه لم يضع موافقتنا . . . إن «أيسن» يسد النقص الذي تركه «شكسبير» ، إنه يمنحنا ليس فقط ذواتنا ، ولكنه يعطينا أيضاً موافقتنا ، وإحدى نتائج هذا العمل ، هي أن مسرحياته تصبح بالنسبة لنا أكثر أهمية من مسرحيات «شكسبير» . أما النتيجة الثانية ، فهي أنها قادرة على إيلامنا في قسوة ، بالإضافة إلى إفعامنا بأمال مستتارة للهروب من الطفانيان للثالث ، وذلك برؤى متشوقة إلى حياة أكثر عمقاً في المستقبل» .

أليس هذا هو ما قاله «أبسن» على لسان أبطاله ؟ ألم يقل على لسان أحدهم :
 « أن تتحقق الدات بشكل كامل
 « إنما هو الحق الإنساني الشرعي
 « ولن أفعل شيئاً أكثر من هذا . »
 ألم يقل كذلك على لسان بطل آخر :
 « عندما تنصر الإرادة في ذلك الصراع
 « عندئذ نحل أنصراً ساعة الحب
 « إنها تهبط كهيامة بيضاء .
 « ممسكة بفصن الحياة الأخضر . . »

إن «أبسن» الذي كان متفانياً في الحق ، غالباً على حساب الجمال ، لم تكن تساوره أية
 أوهام عن خلود الحق ، فإن جميع الأمور الدهنية مهما تكن مقنعة تهبط بمرور الزمن ، إلى
 ما هو دون مستوى الإقناع . وهكذا يكون الجوهر الحقيقي (للأبسية) هو للمقاومة الشاملة لكل
 ما هو مستقر ، وذلك لأن نزعتة التحريرية إلى تحطيم الأصنام ، لا تمتد فحسب إلى التقاليد
 السائدة في عصره ، بل حق إلى تقاليده هو ، وإلى اقتناعاته هو !

عالم بعير عالمين :

إننا إذا تذكرنا حالة «أبسن» ، فربما تذكرنا حالة «أوليس» الثائر العظيم عند «دانق» ،
 فقد كان هو أيضاً متدثراً بلهب وعيه الخاص ، ولكنه يرغب ذلك ، ظل مقيماً على خيلاء
 العقل ، وابتهاج العالم الخالي من السكان . . عالم بعير عالمين ، على حد تعبير «فرنسيس
 فوجسون» .

أما شخصية (براند) فلنأخذ نرى فيها شخصية «أبسن» ذاتها ، مصداقاً لقول «أبسن»
 نفسه : « إن (براند) هو أنا في أحسن أحوالي ! » .

إن (براند) ملهمة ثلج وجليد ، تدور في حياة الشمال الجليدي ، ومع أنها كانت في
 الأصل قصيدة سردية ، فإن «أبسن» سرعان ما علها لتصبح مسرحية شعرية ذات خمسة
 فصول ، ومسرحية مستفيضة لا تصلح للمسرح ، ذلك لأن «أبسن» الذي اغتبط بمحنة التعبير

عن الذات ، كتب هذه المسرحية دون أن يضع في اعتباره ، لاطروف المشاهدين ولا قيود للمسرح .

لقد حرر «أبس» مخيلته بما كان فيها من أقيية الذويج للمتجملدة ، فاكشف أخيراً كيف يجعل مسرحياته جزءاً لا يتجزأ من حياته الروحية . وهكذا وجدنا كاتبنا المسرحي مثل بطله المسرحي ، عاش حياته يشق طريقه إلى الأعلى ، نحو الحرية والصفاء ، ولكن عبر الجبال والأجراف ، وظل مثل بطله يصارع في الأعلى حتى وصل في النهاية إلى كنيسة الثلج «حيث الشلالات ، ومساقط الجليد ، تزلزل للصلاة» . وكأنما «أبس» يقول على لسان بطله (براند) . . في ختام الرحلة . . رحلة الحياة والموت :

«حق اليوم كنت أسعى لأكون لوحة
يخط الله عليها قوله .

«واليوم وقد انقشع الضباب .

«ستمضي حياتي خصبية . . دافئة .

«أستطيع أن أنتحب . .

«أستطيع أن أسجد . .

«أستطيع أن أصلى . . .

وفي اللحظة الأخيرة ، عندما يتوجه (براند) إلى الله ، بهذا السؤال الملئ بالعذاب : «إذا لم يكن بالإرادة ، فكيف السبيل إلى إفتداء الإنسان ؟» فإنما تأتيه الإجابة مدوية من عنان السماء : «إنه ربّ الإحسان والرحمة والحب» . كذلك كان «أبس» يهبر عن إحساسه بالانطلاق في هذه الشهادة الأخيرة عن فنه ، بعد حياة حافلة بالجهاد فوق جبل الطموح الذي لا تسير فوقه إلا الآلهة ! .

لقد انقضت ثلاثون عاماً على الصيحة النبوية التي أطلقها «براند» : «لا بد أن يكافح الإنسان إلى أن يموت» . وقد قضى «أبس» هذه السنوات الثلاثين جميعاً في كفاح بطولي مع الجن في قلبه وفكره ، متمرداً على كل القوى البشرية والطبيعية التي تقيد الحرية الفردية ، وهو الكفاح الذي جعله يزرع أوروبا ، بحثاً عن وطن ، متفياً بروحه من العالم الحديث . وفي النهاية ، وجد أنه لا سلام هناك إلا مع الموت . وجد وطنه في المثلث الروحي ، في مسرحيته

(عندما تُبعث نحن الموتى) حيث تصدق الرؤيا وتتحقق النبوة .

* * *

هذا هو الكاتب المسرحي العظيم . . « هنريك أبسن » ، العظيم في حياته ، والعظيم فيا بعد هذه الحياة ، والعظيم بعد حياته ومماته . . في ذكراه . . وعندما تبعث نحن الموتى . . لن نجد « أبسن » إلا وهو أكثر حياة من الأحياء ! .

الصرخة الخامسة

« برتراند رسل »

لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر ..

« إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن
واحد ، يضم مجموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم
بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية .. »
« برتراند رسل »

احتفلت الإنسانية الواعية ، بذكرى وفاة الفيلسوف البريطاني والإنساني العظيم « برتراند رسل » ، الذي ارتبط اسمه أكثر من أى مفكر آخر بهذا العصر ، والذي جاوز التسعين عاماً ، قضى منها ثمانين عاماً يفكر في مصير الإنسان ، وفي مستقبل الجنس البشري ، وكيف يمكن للمستقبل أن يكون أسعد من الماضي ، إذا نحن أردنا ذلك وحاولناه .
وإن أغرب ما كتبه « برتراند رسل » طوال هذه المسلة العريضة من عمره ، هو رثاؤه لنفسه ، ذلك الرثاء الذى قدمه قبل وفاته للصحف ، مُوصياً بنشره بعد أن يفارق الحياة ، وهو الرثاء الذى جاء فيه :

(يموت « إيرل رسل » الثالث .. أو « برتراند رسل » كما كان يؤثر أن يسمى نفسه ، في سن التسعين .. وبذلك تكون قد انقطعت حلقة تربط حاضرتنا بالماضى البعيد ، حقيقة أن الكثير مما كان يُعرف في الماضى باسم (العالم المتملن) قد صار أطلالاً .. ولكن ما من مفكر صائب الرأى يستطيع أن يعترف بأن الذين ماتوا دفاعاً عن الحق في الكفاح الحافل قد ماتوا عبثاً ..) .
أجل ، لقد انقطعت يموت « برتراند رسل » حلقة كانت تربط حاضرتنا بالماضى البعيد ، لقد كان بالفعل آخر من رحل من جيل مضى ، جيل البناة العظام .. الذين وضعوا حجر

الأساس في إقامة صرح الإنسانية .. والذين أعادوا للإنسان إنسانيته ، بل الذين أعادوا إنسانية الإنسان ، فهو آخر رسل الوعي الإنساني ، الذين آمنوا بالعقل ، ودعوا إلى الاحتكام إليه في كل أمور الحياة .

وكان « برتراند رسل » استمرازا رائعا لهؤلاء الرسل : « سقراط ، وأفلاطون ، وأرسطو » في العصر القديم ، « ديكارت ، وبيكون ، وليبنز » في عصر النهضة ، « هيوم ، وكانط ، وهيجل » في العصر الحديث ، « برجسون ، وباسبرز ، وجون ديوى » في العصر الحاضر ، وكان كما قال عنه « مورتون هوابت » : (من أنصّب مفكرى عصرنا نتاجاً ولعلمهم عبقرية ، فهو المنطقى الرياضى ، وهو الفيلسوف .. وهو الصحفي ، وهو الداعية إلى الحرية ، وفي ذلك يذكرنا في بعض جوانبه بمن اتخذ منه في أول حياته مثلاً أعلى وهو « جون ستيوارت مل » ، كما يذكرنا في بعض جوانبه الأخرى « بفولتير » ، وذلك لما يتحل به من لوعية واتساع أفق ، وهو لأوثان الفكر القديم ..) .

عقيدة مفكر بلا عقيدة :

على أن « برتراند رسل » في هذا كله ، لم يكن رجل عقيدة أو صاحب إيمان ، ولكنه كان مفكراً حراً يدين بالعقل ، ويؤمن بالإنسان ، ولم يقتصر على الدعوة إلى اصطلاح منهج الشك في الكثير من مسائل الأخلاق والدين ، بل هو قد نادى أيضاً بضرورة اتخاذ مسلك عقلاني في مجالات الرأي والسياسة ، ولعل هذا هو ما جعله يقول : « إنه إذا كان « وليم جيمس » قد نادى بمبدأ (إرادة الاعتقاد) ، فإنني من جانبي لا أملك سوى المناداة بمبدأ (إرادة الشك) » .

ومن هنا كان « برتراند رسل » خصماً لدوداً لسائر النزعات (الدوجماتيقية) ، وعدواً عنيداً لكافة الخرافات الغيبية ، ومهاجماً لا يهدأ لشقى الانجهايات « الميتافيزيقية » وطلالا كان يصرخ بأعلى صوته : (إن خلاص العالم مرهون بالإيمان والشجاعة ، الإيمان بالعقل ، والشجاعة في إعلان ما يظهره العقل على أنه الحق ..) .

وإن « رسل » ليعترف بأن صورة العالم التي يقدمها لنا العلم الحديث ، هي صورة لعالم موضوعي يتخلو تماماً من كل غائية ، ولا يكاد يتطوى على أى معنى ، ولكنه يرى أنه لا بد لنا مع ذلك من أن نحاول العثور على مكانا مثلثنا العليا الإنسانية في صميم هذا العالم اللا إنساني .

إنه لم يعد في وسع أية فلسفة أن تنكر بعض الحقائق الأساسية التي جاء بها العلم ، كما أنه ليس في وسع أية حاسة أو بطولية ، بل ليس في وسع أية أفكار عتيقة أو أية مشاعر قوية ، أن تبقى الحياة الفردية فيها وراء القبر ، وأن تجنب الذات الإنسانية خطر الموت ، ولهذا يرى « برتراند رسل » أنه لا سبيل لنا إلى تشييد محراب الروح البشرية ، إلا على دعائم من تلك الحقائق اليقينية التي لا مجال لإنكارها أو التشكيك فيها ، ومن ثم فهو يقرر أنه لا قيام لأمل فلسفي إلا على دعامة من ذلك اليأس العلمي .

والسؤال الذي لا بد لنا من إثارة هنا ، هو كما يقول « برتراند رسل » : (كيف يتسنى لطبيعة لا حول له ولا قوة ، كالإنسان ، في مثل هذا العالم الغريب سبيل تحقيق آمالها ؟) . والإجابة التي يتقدم بها « برتراند رسل » ، هي أن (الموت) على الرغم من أنه قد بقي العلامة الوحيدة التي تشير إلى الصلة الوثيقة القائمة بين الطبيعة وإبنا الإنسان ، فقد استطاع ذلك الموجود البشري عن طريق الحرية ، أن يجعل من نفسه ، قوة إبداعية تضحص وتنقد ، تعرف وتنتار ، تخلق وتبدع ، وبذلك أصبح الإنسان في نطاق ذلك العالم الذي بأبويه حيناً قصيراً من الزمن ، موجوداً فريداً يتسم بالحرية ، ويتميز عن سائر الكائنات الطبيعية ، بهبة البصيرة ، والقدرة على المعرفة ، وملكمة الحكم على تصرفات أمة غير المفكرة .. ألا وهي الطبيعة ..

لا إنسان بلا فكر :

ولقد قال « برتراند رسل » عن هذا كله ، ما قاله في مطلع شبابه ، وما التزم به طوال حياته ، وما اتخذته نبراساً هادياً له في فكره وسلوكه ، اسمعه يقول : « قطعت على نفسي عهداً أن أجعل العقل رائدى في كل الأمور ، وألا ألقى بالا للميول التي ورثتها في جانب منها عن أجدادى ، والتي اكتسبتها تدريجاً بفعل الانتخاب الطبيعي ، والتي ترجع في جانب آخر منها إلى ما تلقينته من تربية ، فما أكثر ما أشهد من عبث ، لو أننا احتسنا إلى هذه الميول في مسائل الصواب والخطأ ، فالجانب الذى ورثته من تلك الميول إنما هو بمثابة المبادئ التي تنهى في طريق المحافظة على النوع ، أو قل المحافظة على ذلك الجزء الذى أتنمى إليه من النوع ، وأما الجانب الذى يرجع إلى التربية ، فهو يجعل الصواب والخطأ مروهين بما قد رُيت عليه ، ومن الجانبين معاً يتكون لدى الفرد ما يسمى بالضمير . ومع ذلك تراهم يوهموننا بأن هذا

الضمير ، هو هبة من الله ، نعم إنهم مع ذلك يقولون لنا إن الواجب يقتضى من الإنسان أن يتبع ضميره ، وعندى أن ذلك ضرب من الجنون ، أما أنا فسأحاول أن أذهب مع العقل إلى أقصى مداه ، وسيكون مثل الأعلى هو ما يؤدى آخر الأمر إلى أكبر قدر من السعادة ، لأكبر عدد من البشر .

والواقع حقاً أن هذه الكلمات التى كتبها « برنى » فى مطلع شبابه وقبل أن يصبح « برتراند » ، وبالتحديد فى ٢٩ من إبريل عام ١٨٨٨ أى حين كان عمره ستة عشر عاماً ، هى نفسها ميثاق العمل الفكرى الذى التزم به الفيلسوف « رسل » طوال حياته ، التى تجاوزت التسعين عاماً ، والنقطة التى كان على امتدادها مثالا نادراً للفيلسوف الإنسانى النزعة ، الحر الفكر ، الذى يفتح عقله وقلبه لأمل الإنسان وحرية ، بغير خوف ودونما تردد ، فيحارب الحرب حتى ولو كان مسقط رأسه هو سوق تجارتها ، وموقد نيرانها .

ومن هنا رأينا يتخذ طوال مسيرته الحياتية ، وعلى امتداد كتبه وكتاباته وخطبه ومحاضراته ، موقفاً ثورياً ملتزماً ، يتميز به عن سائر فلاسفة العالم ومفكريه ، والاستثناء الكبير هنا هو « جان بول سارتر » ، فعل الرغم من تجاوز « برتراند رسل » سن التسعين ، رأينا يلتقى مع مشكلات هذا العصر لقاءً شجاعاً ومثيراً فى وقت واحد ، ورأينا يتخذ من قضايا الواقع المعاصر مواقف عملية قاطعة ، مواقف هى أبعد ما تكون عن الفكر النظرى الخالص ، أو التأمل الفلسفى البحت .

ولافكر بلا إنسان :

وتتمثل قمة أعمال « برتراند رسل » من أجل السلام فى تلك المؤسسة العلمية التى أنشأها فى عام ١٩٦٣ وأطلق عليها اسمه ، لتتولى الدعوة الجادة فى مختلف أرجاء العالم ، للعمل من أجل حياة أفضل وأكثر أمناً لمجموعة الشعوب البشرية ، على أن يكون نشر مبادئ هذه المؤسسة السلمية من موارد « رسل » الخاصة ، ومن الاشتراك السنوى الذى تحصل عليه من كل عضو ينضم إليها ، ويؤمن برسالته .. الحياة من أجل السلام .

ولقد أنشأ « برتراند رسل » هذه المؤسسة ، ليعلم من خلالها رأيه ضد الحروب الاستعمارية ، ولتقديم الدعوة لرفع المظالم عن الجماعات والأفراد ، ولتعريف الرأى العام الغربى بالبلاد النامية ودول العالم الثالث ، حتى لا ينساق الغرب وراء كل الدعايات الاستعمارية

والعنصرية المفرضة ، وبذلك ينزل عن كفاح العالم الثالث ضد الإمبريالية ، ويكفى هذه المؤسسة أن اثبتت عنها تلك المحكمة الدولية التي حاكت مجرمى الحرب في فينتام ..
نعم ، لقد عاش « برتراند رسل » ثائراً ومات ثائراً وكرمه الإنسانية الواعية في حياته وبعد مماته باعتباره نموذجاً ومثلاً أعلى للثورة ، وكانت الثورة على السلطة بكل أنواعها هي معركة « برتراند رسل » الكبرى ، وكفاحه الأعظم الذى خاضه على مدى ثلاثة أرباع قرن من الزمان ..

ثار على سلطة الأسرة بما تنطوى عليه من تربية تقليدية مترممة ، وثار على سلطة التقاليد الجامدة بما تحتويه من قيود على وسائل التعليم ، وثار على سلطة السياسة العدوانية التي لا تجد لها متنفساً إلا في الحرب ، وثار على سلطة الأخلاق المتحجرة التي لا تعلم الإنسان سوى النفاق ، وثار على سلطة الخرافة التي تكبل العقل وتوق حريته عن الانطلاق ، وثار على سلطة المال التي تستبيح لنفسها حق ارتكاب أبشع الجرائم ياشعل أفعط الحروب .
ثار « برتراند رسل » على كل هذه السلطات ثورات لا تبدأ ، ولا تكاد تنتهى الواحدة منها حتى تبدأ الأخرى ، وهو في كل ثوراته حريص على أن يعلم الناس كيف يتخذون من عقولهم حكماً نهائياً في كل ما يواجهونه من مشكلات .

وليس جانب المعرفة لدى الإنسان هو وحده أساس حقوقه على الكائنات الأخرى ، فليس بكفى أن يعكس الكون في ذهنه بمعرفته إياه ، بل ينبغي أن يهكنه بنوع من الانفعال العاطفي ، وبفرحته لاكتشاف الحقيقة . ومع ذلك فالإنسان الكامل لا يكتفى بالمعرفة والشعور ، بل لابد له أيضاً من أن يملك إرادة التغيير ، وأن يكون له سلطان وعلى ذلك فنحن عندما ننشد الكمال في الإنسان المعاصر ، أوفى إنسان هذا العصر ، إنما نعتق لديه ثلاثة أمور .. المعرفة والشعور والسلطان ، أو بالأحرى العقل والحرية والإرادة .

فيلسوف هذا العصر :

وهكذا ارتبط اسم « برتراند رسل » بالقرن العشرين أكثر مما ارتبط به أى اسم آخر ، لأن حياته العقلية والعملية امتدت بامتداد هذا القرن ، ولكن لأنه كان بحق المفكر الحر الذى تجسدت فيه كل أزمات القرن العشرين . فإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات السياسية والحروب العالمية ويحث الإنسان اليائس عن السلام ، فقد انعكس هذا كله على

اهتمامات «رسل» ، وإذا كان - هذا القرن هو عصر الأزمات الأخلاقية وتمرد الشباب على التقاليد الجامدة ، والسعى إلى بلوغ قيم أخرى جديدة تحقق سعادة الإنسان ، فقد انعكس هذا أيضاً على كتابات «رسل» ، وإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات العقلية ، وتحطيم الأوثان الدينية ، والبحث عن يقين جديد يقنع العقل البشري ، فقد انعكس هذا بدوره على تفكير «رسل» . وإذا كان هذا القرن هو عصر الانتصارات العلمية الماثلة بما فيها من غزو للفضاء الخارجي ، وتفجير للقنبلة الذرية ، وتطبيق للثورة التكنولوجية ، حتى لم يعد العلم يترك مجالاً في السماء أوفى الأرض دون أن يدلى فيه برأى ، فقد انعكس هذا كذلك على نشاط «رسل» .

وحين تبلورت هذه الأزمات جميعاً في أزمة حاسمة هي أزمة الحرب والسلام ، وانصهرت في مشكلة واحدة هي مشكلة الموت أو الحياة ، انبرى «برتراند رسل» بحارب الحرب ويدعو إلى السلام ، ويهيب بأعداء الموت .. أنصتوا للحياة ، أن يهبوا لإنقاذ مصير الإنسان ، ويلودوا من مستقبل الجنس البشري .

في هذا كله ، وفي كثير غيره كان «برتراند رسل» تجسيداً حياً لروح القرن العشرين ، بكل ما انطوى عليه هذا القرن من سليات وإحلييات ، فقد عاش عصره متأملاً ومؤثراً ، فاعلاً ومنفعلاً ، مفتوح العقل والقلب والعينين ، عميق الوعي بكل ما يدور حوله من أحداث ، قوى الإيمان بضرورة اتخاذ مواقف إيجابية بإزاء قضايا العصر ومشكلاته ، مواقف يمثّل فيها العقل الإنساني في أسْمى آياته ، والوعي البشري في أعلى درجاته ، من أجل أهداف عليا سامية هي حرية الفكر ، وسلام البشر ، وسعادة الإنسان ، لهذا كان طبيعياً ، حينما حصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٠ أن ذكر في التقرير الذي شفع بهذه الجائزة ، أن المفكر الإنجليزي الكبير ، قد استحق هذا الشرف : «تقديرًا لإنتاجه العظيم ذي الجوانب المتعددة ، واعترافاً بما اضطلع به دائماً من دفاع عن الإنسانية ، وفود عن حرية الفكر ..» .

تراجميديا الإنسان المعاصر :

والحق أن شهرة «برتراند رسل» لم تتوقف عند الرياضة والمنطق والتحليل الفلسفي ، بل هي قد امتدت كذلك إلى السياسة والأخلاق والتربية والدين ، وهو ما عبر عنه تعبيراً ساحراً قال فيه : «لقد أخذ ذكائي ، من حيث هو كذلك ، يتناقص وينحل منذ سن العشرين ،

بشكل مستمر غير منقطع ، فحيثما كنت شاكياً كان وكفى شديداً بالرياضيات ، ولم تلبث الرياضيات أن صارت عبئة كل العصر بالنسبة لى ، فلم أجد بداً من التحول إلى الفلسفة ، ولما أصبحت الفلسفة أصعب من أن أتحمل الخوض في غارها ، تحولت إلى السياسة ، ومنذ ذلك الحين شرعت أكرس نفسي لكتابة الروايات البوليسية .. » .

ومها يكن من سخرية النبرة التى علد بها « برتراند رسل » اتهاماته الذهنية ، فإذا كان ثمة اتجاه عام قد صبغ بصبغته كل هذا النشاط الذهنى ، فليس هذا الاتجاه سوى تلك النزعة العقلية التى ترفض شق الأفكار الغيبية ، وتستبعد كافة الأوهام الميتافيزيقية ، وتقيم نتائج واضحة بين (عالم الطبيعة) الذى يكون الإنسان جزءاً لا يتجزأ منه ، ويخضع فى نطاقه لنفس القوانين التى تتحكم فى الذرات والنجوم ، و(عالم القيم) الذى يسيطر عليه البشر ، ويعتلون فى نطاقه ملوكاً ذوى سلطان ، يحكون بهلى من الوعى والبصيرة .

وهذا ما عبر عنه « برتراند رسل » تعبيراً رائعاً قال فيه : « إن من واجب الفلسفة أن تكشف لنا عن غايات الحياة ، وأن تميز لنا من بين مقومات الحياة ماله قيمة فى ذاته ، ومها تبلغ القيود التى تقيد حرياتنا فى هذا العالم ، الذى ينخرط فى شبكة من العلل والمعلولات ، فإن ثمة عالماً آخر هو عالم القيم ، ننتقل فيه أحراراً كما شئنا ، بحيث أن مانعه خيراً يقلل كذلك ، لا يمل سلطان خارجى علينا شيئاً ، بل يكون الحكم لوعينا وحده دون سواه » .

ويستطرح فيلسوف هذا العصر ، بل شيخ فلاسفته المعاصرين ، متحدثاً عن الفلسفة ، وعن دورها فى تراجيديا الإنسان للمعاصر ، يقول : « حقاً إن الفلسفة قد تكون عاجزة بمفردها عن أن تلحد لنا غايات الحياة ، ولكن فى استطاعتها على الأقل أن تحررنا من طغيان التعصب الناشئ عن ضيق الأفق ، ولو أعانتنا الفلسفة على الشعور بقيمة الحب والجمال ، والمعرفة والنشوة بالحياة ، لكفاهها ذلك هادياً للناس ، يضئ لهم الطريق فى عالم يكثفه الظلام .. » .

تلك هى عقيدة « برتراند رسل » عقيدة تؤمن بالعقل ، وترى فيه السبيل إلى تحرير الإنسان من ضيق التعصب ووهم الخرافة ، وذلك هو إيمان « برتراند رسل » ، إيمان يجد الإنسان ، ويرى فيه قمة الحياة وقيمتها فى وقت واحد .

غير أننا إذا كنا حتى الآن ، قد تعرفنا على فكر هذا الإنسان ، ألا يحير بنا أن نتعرف على إنسان هذا الفكر .. أعنى على « برتراند رسل » .. ذلك الإنسان الذى صدر عنه هذا الفكر الراجع ، وذلك للمفكر العظيم .

الواقع أن « برتراند رسل » بعد أن ترجم لحياته الفلسفية في كتاب (فلسفى وكيف تطورت) ، وبعد أن ترجم لحياته العقلية في كتاب (برتراند رسل يحاور نفسه) ، وبعد أن ترجم لبعض معاصريه من الفلاسفة والكتاب والأدباء وذلك في كتاب (صور من المذاكرة) كان من الطبيعي بالنسبة لهذا العقل الكبير ، أن يترجم لسيرته الذاتية في كتاب يروى فيه عن نفسه .. عن مهبط طفولته ومدرج صباه ، عن تضاريس شبابه وبجائيد شيخوخته ، عن نفسه وعن العالم من حوله ، وكان ذلك في كتاب صدر بعنوان : (سيرة الذاتية) !

وإذا كان « رسل » في كتابه « فلسفى وكيف تطورت » قد قدم لنا وثيقة فريدة في تاريخ الفلسفة ، تسجل تاريخاً لفيلسوف كتبه بنفسه عن نفسه ، وتروى قصة تطوره الفلسفى على مدى حياته العلمية الطويلة ... كيف تطور فى فلسفته من طرف إلى طرف ، فبدأ مثاليًا متأثرًا بالفلسفة (الهيجلية) ، وانتهى واقعيًا صارمًا حتى عرفت فلسفته باسم (الواقعية الذرية) . وكان هذا كله بفضل منهجه الفلسفى فى التحليل ، ذلك المنهج الذى يرد للمدركات العامة إلى عناصرها الأولية ، إذ يتناول للمدركات المتداولة فى شتى نواحي الفكر ، واتقى يستخدمها الناس على شيء من الغموض ، وازدواج المعنى ، فيشرحها تشرحاً يخرج مضامينها الخفية إلى العلن الصريح ، حتى تراها الأعين فى وضع النهار . وذلك ما فعله فى فلسفته كلها مستخدماً ما يعرف (بنصل أوكام) ، إذ بدأ بافتراض وجود كائنات كثيرة ، لابد منها لتفسير العالم مثل : المادة ، والعقل ، وللمعاني الكلية ، والعلاقات القائمة بين الأشياء ، ثم راح فى مراحل حياته المتعاقبة يهدف هذه الوجودات المفترضة واحداً بعد الآخر كلما وجد أن موجوداً منها هو بعينه الموجود الآخر ، ولكن فى صورة جديدة ، حتى انتهى آخر الأمر إلى الاكتفاء بوجود واحد يفسر به شتى ظواهر العالم مادية كانت أو عقلية ، هذا الموجود الواحد هو ما يسميه (بالحوادث) ، فمن الأحداث تتألف المادة إذا رتب على صورة ما ، وتتألف العقل إذا رتب على صورة أخرى ، وهو ما يسمى الآن بمذهب (الواحدية الهيجلية) .

وإذا كان فى كتابه (برتراند رسل يحاور نفسه) قد قدم لنا وصيته الفكرية ، تلك الوصية التى لم يخصص بها أقرانه من الفلاسفة ، وإنما توجه بها إلى الجنس البشرى بأسره ، فرأيناه يشارك مشاركة ريادية عنيدة فى الحياة الفعلية ، ويتخذ مواقف عملية قاتلة من قضايا الواقع المعاصر ، فيتحدث عن الفلسفة والدين ، عن الحرب والسلام ، عن الشيوعية والرأسمالية ، عن الفرد والسلطة ، عن القنبلة الذرية ومستقبل الإنسانية ، فهو يخلص من هذا كله إلى أن

يتمثل مجتمع الغد ، مؤلفاً من أفراد أحرار أقوياء لم يعرفوا الظلم ممارسة ولا خضوعاً ، مجتمع تسود فيه مصلحة الكل ، وتوجه فيه الجهود نحو العمل الذى ينبع من الذكاء البشرى ، ويصب في نهر الحياة الإنسانية الذى لا يتوقف عن الجريان . وعند الفيلسوف أنه قد انقضى الزمن الذى كان ممكناً فيه أن تتمتع الأقلية على حساب الأكثرية ، وأصبح لازماً على الفرد أن يعترف بسعادة الآخرين ، إذا أراد لنفسه أن يكون سعيداً . ومن هنا كان من واجب التربية إفهام النشء أن الإنسان واحد ، وأن العالم واحد ، وأن التعاون والتحاب خير من التنافس والكراهية ، وكان من الطبيعى بالنسبة « لبرتراند رسل » أن يختتم وصيته الفكرية بالدفاع عن الحرية : « إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن واحد ، يضم جموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية » .

وإذا كان بعد هذا وذاك قد قدم لنا في كتابه (صور من الذاكرة) صوراً لا سيراً لبعض من عرفهم من الفلاسفة والكتاب والأدباء من أمثال « جورج برناردشو ، هـ . ج . ويلز ، جوزيف كونراد ، جورج سانتيانا ، الفريد نورث هوبتيد ، سلافى وبياتريس وب ، د . هـ . لورانس ، فضلاً عن جون ستوارت مل » ، وبعض من عاصرهم في جامعة (كامبردج) ، ثم عاد فقدم لنا صورة عن حياته هو بعنوان (خلاصة حياتى) رسم فيها خطوط الطول والعرض فقط في هذه الحياة ، دون أن يذكر شيئاً من التفاصيل ودون أن يثبت شيئاً من الظلال ، وهى صورة فكر لا سيرة حياة ، إن دلت على شيء فإنما تدل على إيمان صاحبها بأن الإنسانية مهما تعثرت في خطاها مستنهض من عثارها ، وأن عادة التسامح التى يبدو أنها ضاعت وتلاشت ستعود ، وأن حكم القوة الغاشمة لن يبقى إلى الأبد . وإن أحسن جانب من تاريخ الإنسان هو الذى سيطلع به مستقبه ، وليس الذى طواه ماضيه » .

أقول إنه إذا كان « برتراند رسل » قد قدم لنا وثيقته الفلسفية الفريدة ، ثم عاد وقدم لنا وصيته الفكرية الرائعة ، وقدم لنا بعد ذلك صورة من الذاكرة لحياته الطويلة والعريضة معاً ، فيها هو يختتم هذا كله بسيرة وافية لحياته ، فيها أدق الملامح وأدل القسمات .. فيها ترجمة لا لحياته فحسب ، ولا لحياة الناس من حوله وكفى ، ولكنها أيضاً ترجمة لحياة عصره بأكمله .. عصر ليس هو عصر الحروب الغاشمة ، ولا عصر الأسلحة الذرية ، ولا عصر القيم الخاوية ، ولا عصر الإنسان المقهور المجمع ، ولا عصر الفرد الذى علاه الصدا .. وإنما هو

عصر الإنسان الفرد فيه لا الإنسان الكل ولا الإنسان النموذج ولا الإنسان الآلة ، هو سيد مصيره ، إنه عصر مضى .. وكان «برتراند رسل» آخر من رحل من ذلك العصر .. ولكن .. ما الذى يرويه «رسل» فى سيرته الذاتية ؟ .

من «برى إلى برتراند» :

عندما كان «برى رسل» فى الثانية من عمره ، زار الشاعر الإنجليزي الشهير «روبرت براوننج» الذى كان صديقاً للعائلة ، زار (جيمس لودج) حيث يقيم أفراد الأسرة ، وكان «روبرت براوننج» صديقاً مهزاراً ، زلق اللسان ، يتكلم (بدون توقف) حتى أن السيد «برى» ، الذى نفذ صبره صاح بصوت غاضب : «كم أتمنى أن يكف هذا الرجل عن الكلام» ، وبالفعل - توقف «براوننج» عن الكلام ، ومنذ ذلك الحين «برى» هو صديق «براوننج» الأثير .

وما أن لاحظ «برى» ذات مرة أن «البطلينوس» وهو من الصدفيات يلتصق بالصخور إذا ما حاول أحد أن يجذبه ، سأل عمته «أجاثا» : «هل يفكر «البطلينوس» بياعمى ؟ وما اعترفت له بأنها لا تعرف إن كان يفكر أولاً ، رد عليها بلهجة توبيخ : «كان ينبغي أن تعرفى .. وإن «برى» بعد مضى تسعين عاماً ليذكر من بين أيامه فى روضة الأطفال «أغلب الدروس التى تلقاها هناك على وجه على وجه التفصيل» أما أكثر ما أثاره فى تلك الأيام ، وعلى نحو ما تسعفه الذاكرة فهو اكتشافه أن اللون الأصفر إذا ما امتزج باللون الأزرق نتج عنها لون أخضر .

وفى السابعة من عمره تعلم «برى» أن المعرفة شئ له حدود ، وأن النبلاء من الإنجليزي لا ينبغي لهم أن يعرفوا كل شئ ، وعندما أخبر برى جنته لأمه «ليدى ستانلى أوف ألدرلى» بأن طوله قد ازداد $\frac{1}{4}$ بوصة فى مدى سبعة شهور ، وأن طوله بناء على ذلك سيزداد $\frac{1}{2}$ ، بوصة فى الستة ردت عليه بقسوة بالغة : «إن من قبيل التظاهر وادعاء العلم أن يتكلم الإنسان عن أية كسور فيما علما الأنصاف والأربعاء» .

ولكن ذلك كله كان بالنسبة «لبرتراند رسل» بمثابة المقدمة التى سبقت اللحظة الحاسمة فى حياته ، عندما بدأ تحت إشراف أخيه فى دراسة «أقليدس» ، وكان ذلك فى الحادية عشرة من

عمره ، وكان ذلك أيضاً كما كتب يقول : « أحد الأحداث الكبرى في حياتي ، كان شيئاً يدعو إلى الحيرة تماماً مثل الحب الأول » .

وقبل أن نخشى مع « برتراند رسل » في رحلته الطويلة إلى (كامبردج) عبر دراسة « أفقليدس » ، يحدّر بنا أن نستكمل ملامح المرحلة الأولى من مراحل سيرته الذاتية ، وهي المرحلة التي قضاهما في « بمبروك لودج » حيث كان يقطن جده وجدته ، اللذان آل إليهما « برقي » نفسه بعد أن توفيت أمه وبعد أن توفي أبوه ، أما بمبروك لودج هذا فهو منزل يتوسط حديقة ريتشموند الشهيرة ، ويبعد حوالي عشرة أميال عن مركز لندن ، وقد كان هدية من الملكة « فيكتوريا » ، أهلتها إلى جد « برقي » وجدته طلالا كانا على قيد الحياة ، وفي هذا البيت انعقد مجلس الوزراء مراراً ، كما زاره كثير من المشاهير... ويذكر « رسل » أن (شاه العجم) زاره فيمن زاره ، فاعتذر له جدي عن صغره ، فلجابه الشاه في أدب بالغ : « نعم إنه منزل صغير ، ولكنه يضم رجلاً كبيراً » .

ويذكر « رسل » أيضاً أنه قابل للملكة « فيكتوريا » في هذا البيت وكان في الثانية من عمره ، كما تناول طعام العشاء مع « جلادستون » رئيس الوزراء ، واستطاع أن يقاوم النظرة للمهية التي تتدلع من عيني الرجل العظيم .. وعندما سأله بعد تناول الطعام : « لاشك أن المهية التي خلعوها على هيئة كبيرة ، ولكن لماذا عبروا عن هذه المهية بكوب من النبيذ الأحمر ؟ » . ولما لم يجد « رسل » إجابة على هذا السؤال الذي لا يمكن الإجابة عليه ، استجمع كل ما يحتاج إليه من ثقة ليقرر أن حسابات « نيوتن » ماهي إلا (نسيج من المغالطات) .

وهكذا نجد أن « برقي » عندما وُلد ، كان على موعد مع أشياء عظيمة ، عظيمة إلى حد كبير ، كان جده لأبيه اللورد « جون رسل » قد أصبح رئيساً للوزراء ، وكانت أمه تتحدر من أسرة « ستانلي » إحدى الأسر العريقة ذات الثراء الكبير ، والتي لعبت أكثر من دور في حكم إنجلترا . بل إن جدته لأمه « الليدي رسل » كانت إحدى وصيفات الملكة « فيكتوريا » وكانت سيّدة اسكتلندية متدينة تؤمن بتعاليم المسيحية كل الإيمان . أما أبوه « اللورد أمبرلي » فقد كان مفكراً حراً ، أراد « لبرقي » أن ينشأ حر الفكر كما أراد ذلك لأخيه فأقام عليهما وصيين عُرفا بحرية التفكير . وعلى الرغم من قلة ما عرف يرقى عن أبيه ، فقد كان معجباً به أشد الإعجاب ، وكما كانت دهشته حين رأى نفسه يجتاز المراحل بعينها التي اجتازها أبوه في تطور عقله وشعوره ،

فهو يقول عنه : « لقد ولد أبى عندما كانت الثورة الفرنسية قد بلغت قمتها .. وذلك في الشهر الذى سبق مذابح سبتمبر في باريس ، وتعلم في شبابه احتقار رئيس الوزراء ، وكان أول اقتحامه للأدب حين كان « ولیم بت » رئيساً للوزارة البريطانية ، فقد أهدي أبى إليه كتاباً يضم إهداءً ساحراً يقول فيه : « أطال الله عمرک بالقدر الذى يمكنك من أن تمنح معاشاً لحادمتك المطيع » .

لهم أن هذه الوصية لم يقدر لها أن تنفذ ، فقد ماتت أم « برقى » وهو في الثانية من عمره ، وكان في الثالثة حين مات أبوه ، فانتقل بعد موتها إلى بيت جده الذى سعى لدى المحكمة المختصة أن تنقض النظر عن هذه الوصية ، فكان من نصيب « برقى » أن ينشأ على العقيدة المسيحية ، وكان ذلك في عام ١٨٧٦ . ولكن الجد لم يشمل « برقى » بثقافته بمقدار ما شمله براعيته ، فقد كان حينئذ في الثالثة بعد الختان من عمره ، وكان أشد ضعفاً من أن يكون له في تكوين « برقى » أثر مباشر ، وهو يقول عنه : « واذ قد مات والدائى ، فقد كفى جدى في بيته في الستين الأخيرتين من عمره ، وكانت قواه الجسمية حتى في بداية هذه الكفالة ضعيفة إلى حد كبير ، وإني لأذكره يتمشى خارج البيت على كرسي ذى عجل ، كما أذكره جالساً يقرأ في حجرة الجلوس ، ولا يصح بطبيعة الحال أن يعتمد على ذاكرتي كل الاعتماد ، لكنني أذكر أنه كان دائماً يقرأ المضابط البرلمانية التي كانت مجلداتها تغطي جدران الردهة الكبرى ، وكان في هذا الوقت الذى أستعيده الآن ، يفكر في عمل متعلق بالحرب (الروسية التركية) سنة ١٨٧٦ ، ولكن حال دون ذلك سوء صحته » .

وهكذا مات جده في عام ١٨٧٨ فتولته بالتعليم جدته التي كانت أقوى أثراً في تعليمه من أى شخص آخر ، وكان لما ظل قائم في البيت أثبتته « رسل » في ترجمته الداتية ، فالجو العام في البيت كان جواً « ييوريتانيا » صارماً ، الصلاة العائلية تعقد كل يوم في الساعة الثامنة صباحاً ، والطعام لا يقدم إلا بسيطاً تماماً مثل الطعام (الإسبرطى) ، أما الكحول والتبغ فكان ينظر إليهما بغير ارتياح ، وإذا كانت التقاليد الصارمة تحتم عليهم أن يقدموا لضيوفهم بعض النبيذ ، « فلاقيمة إلا للفضيلة وحدها على حساب العقل والصحة والسعادة وكل خبز دنيوى » .

وكان « برقى » يشعر يقيناً شديد تجاه المدرسة ، على الرغم من أنه كان في قوة حصان ، وعلى ذلك تلقى تعليمه في البيت على أيدي مربين ، وأحياناً على يدى عمته « دوتى » . ولم تكن هناك طريقة منهجية لتعليمه ، ومع ذلك أصبح فيما بعد واحداً من أنجح الأولاد في سنه في

ذلك الحين . ونعود إلى جو البيت العام الذى عاش فيه « برقى » لنجده يقول عنه : « ولقد ثرت على هذا الجو أول ما ثرت باسم العقل ، لقد كنت وحيداً خجولاً نافرأ ، فلم أجرب معطف الطفولة ولم أفقدها ، ولكنى كنت أشق الرياضيات التى كانت عندهم متهمة لأنها غير ذات مضمون أخلاقى ، ثم أخذت فى معارضة الآراء اللاهوتية التى تحتقها أسرتى ، فلما شبيت أخذت أزداد شغفاً بالفلسفة التى كانوا يعرضون عنها ، وينظرون إليها بعين الارتياح » . حتى كان الحادث العظيم فى حياته عندما كان فى عامه الحادى عشر ، وبدأ فى دراسة « أفقليدس » ، والتحق بعد ذلك على الفور بجامعة (كمبردج) .

من برتراند إلى رسل :

وقد التحق « برتراند رسل » بجامعة (كمبردج) بعد حصوله على منحة من كلية (ترينى) ، وكان ما وصف به فى ذلك الحين أنه « خجول معتد بنفسه » ، وكان من الحجل بحيث لا يستطيع أن يسأل عن مكان المرحاض ، فكيف يذهب إلى المرحاض الجاور لمحلة السكة الحديد . وفى كلية (ترينى) كان أعضاء الجامعة أكثر رقة ودماثة ، ولوأنهم كانوا يتكلمون اللاتينية بطريقتين مختلفتين فى النطق ، أما عميد الكلية الأصغر سناً فقد أقبل من الكلية ، لأنه على الرغم من مواعظه الدينية البليغة ، كان مصاباً بمرض الزهري ، ولم يكن على علاقة سوية بابتسه . فى حين كان « الرئيس » نوعاً آخر من المدرسين .. كان مترفعاً .. متشاعناً ، وكان رئيساً لأحد الأديرة .. ذلك الدير الذى أصبح اليوم واحداً من أبرز المعالم الروحية فى هذا العصر .

وكان من بين الدوافع القوية التى دفعت « برتراندرسل » إلى الالتحاق بجامعة (كمبردج) ، هو أمله فى أن يلتقى بأكثر المشهورين من معاصريه ، ممن سمع عنهم كثيراً ، ولم يمض وقت طويل على التحاقه بالجامعة حتى كان قد تعرف على من أصبحوا بعد ذلك أصدقاءه المبرك ، فقد التقى بكثيرين ممن كانوا فى مثل سنه يتميزون بقدرتهم العقلية ، وأخذهم الأمور مأخذ الجد ، وكانوا يتناولون باهتمامهم أموراً كثيرة خارج نطاق عملهم الجامعى ، فيولعون بالشعر والفلسفة ، ويتناقشون فى السياسة والأخلاق ، وشق نواحي العالم الفكرى : « فكننا نجتمع أمامى أيام السبت لنسئل فى مناقشات تطول حتى ساعة متأخرة من الليل ، ثم نلتقى على إفطار متأخر صباح الأحد ، ثم نخرج معاً للمشى بقية اليوم » . وهكذا

وجد «برتراند» نفسه فجأة وبشكل مثير وسط قوم يتكلمون لغة يعرفها ويقفون معه على أرض مشتركة : « فكانوا إذا قلت شيئا أعتقد حقاً لا يحملون في كأني مجنون ، ولا ينصرفون عنى كأني مجرم .. لقد اضطورت إلى العيش في جو مريض شاعت فيه مبادئ أخلاقية غير سليمة .. شاعت شيوعاً يشل الذكاء ، فلما وجدت نفسى في عالم يقدر الذكاء ويظن بالتفكير الواضح ظناً حسناً شعرت بنشوة السرور » .

حقاً إن الشعور القوى غالباً ما يكشف عن نفسه في حالة الصداقة ، والمحبة الواقعة بين حكم الملكة «فيكتوريا» وحكم الملك «إدوارد» كانت بحق عصباً عظيماً من الصداقة القوية ، وإن قائمة أصدقاء «رسل» لتشتمل على عدد كبير من الخلفاء من بينهم : «وليم جيمس ، سيدنى ، وبياتريس وب ، جوزيف كونراد ، ليتون ستريتشى ، لويس ديكنسون ، روجر فراى ، جون مينارد كيتز ، ج.أ. مور ، والإخوة تريفليان » : فضلاً عن «ماكتاجارت ، وهابنيد» .

أما «ألفرد نورث هابنيد» فقد كان (زميلاً) و(محاضراً) بالجامعة ، وكان هو الذى اختاره فى امتحان الدخول ، ولما كان يكبره بعدد كبير من السنين ، لم يكن فى مقدور «برتراند» أن يتخذ صديقاً إلا بعد أن انقضت بضع سنين ، والواقع أن شغف «برتراند» الشديد بالرياضة ، والمجذبه نحو المشكلات التى تتعلق بالرياضيات : « فقد كنت أحب أن أعتقد أن بعض المعرفة يقضى ، وظننت أن الأمل الأكبر فى العثور على معرفة يقينية يكن فى الرياضيات » . هو الذى قره إلى «هابنيد» وقرب الأخير إليه ، فكلاهما كان مشغولاً بتحليل موضوعات بعينها كتهريف التسلسل ، والأعداد الأصلية ، والأعداد الترتيبية ، ورد الحساب إلى أصول فى المنطق ... وقد حققا فى ذلك نجاحاً كبيراً استمر زهاء عام ، ومنذ ذلك الحين ، بدأ تعاونها الحلاق الثمر فى مجالى المنطق والرياضة ، وهو التعاون الذى نتج عنه بعد عشرة أعوام نشر كتاب (أسس الرياضة) (برنكيا ماثماتكا) الذى قصد بتسميته معارضة اسم كتاب «نيوتن» العظيم . والواقع أن مخطوط الكتاب ما إن المحذر إلى مطبعة الجامعة على عربة يد ، حتى وجد الشاب «برتراند» نفسه مشهوراً ذائع الصيت ، باعتباره واحداً من عباقرة الفلسفة فى أرجاء العالم للمحضر ، وسيداً من سادة الموضوع فى أعلى مستويات الفكر الإنسانى .

وإن «رسل» ليعود بالسنين إلى وراء ، ليقدم لنا فى سيرته الذاتية وصفاً حياً رائعاً ، لألام الإبداع التى عاناها وهو بصدد تأليف أروع أعماله على الإطلاق .. (برنكيا ماثماتكا) . لقد

كان واقفاً في متاحة منطقية أدت به إلى الخوف الذي انتابه من أن يكون قد استغف قواه . ولقد كتب يقول .. مضميناً على الحادث الذي وقع له عام ١٩٠٣-١٩٠٤ من الحرارة والوهج ما يجعله يبدو كمن لو كان قد وقع له بالأمس : « .. في كل صباح كنت أجلس أمام صفحة بيضاء من الورق ، وفي خلال النهار الذي لا تتخلله إلا وجبة قصيرة من الغذاء ، كنت أشرع في الكتابة على الورقة البيضاء ، وغالباً ما كان يأتي للمساء والورقة لا تزال فارغة .. يالها من أيام شهدت فيها ألوان العذاب ! » .

والذي يعني الآن من أمر « برتراند » في جامعة (كيمبردج) ، هو أنه قد خصص السنوات الثلاث الأولى من دراسته بالجامعة للرياضيات ، وخصص السنة الرابعة للفلسفة ، أما الرياضة فقد تحدثنا عن علاقتها بها ، وأما الفلسفة فقد انصرف إليها باهتمامه في تلك السنة الأخيرة . وكان أساتذته فيها هم « هنري سنجويك ، جيمز وورد ، وستاوت » . ويذكر « رسل » أنه لم يفد كثيراً من « سنجويك » الذي كان يمثل وجهة النظر البريطانية في الفلسفة ، وهي وجهة النظر التي كان ملماً بها هو الآخر ، في حين أحب « وورد » حباً شديداً ، لأنه شرح له الفلسفة (الكانطية) شرحاً مهد أمامه الطريق للنواسة كل من « لوتر » و « سبجرت » ، أما « ستاوت » فكان هو الذي جعل من « برتراند » فيلسوفاً مثالياً ، يأخذ بوجهة النظر (الميجلية) في الفلسفة ، ويعجب بفلسفة « برادلي » أشد الإعجاب ، ويؤمن بأن البرهان الوجودي على حقيقة وجود الله برهان سليم .

وكان يمكن أن تنتهي المرحلة الثانية من مراحل تطور « برتراند رسل » ، باتتهاء دراسته في جامعة (كيمبردج) ، وخروجه إلى الحياة العامة ، ولكن الواقع أن « برتراند رسل » ما إن خرج من جامعة (كيمبردج) حتى عاد إليها ، فهو يذكر هنا في سيرته الذاتية أنه عندما كان خريجاً حديثاً من جامعة (كيمبردج) في بداية هذا القرن ، واجه فور تخرجه لغزاً عميقاً ، فعلى أحد وجهي قطعة من الورق قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » وعلى الوجه الآخر قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » ، ويفسر « برتراند » هذا اللغز بحيرته الشديدة بين السياسة والفلسفة ، فأسرته تسمى له الاشتغال بالسياسة ، وعقله يهديه إلى الاشتغال بالفلسفة ، فأما السياسة فقد كانت هي مشغلة أسرته منذ القرن السادس عشر ، ولهذا كان التفكير في أي شيء غيرها يترامى في ثوب الخيانة لأجلاده ، وبالفعل بدلوا كل ما من شأنه أن يعهد أمامه الطريق لاختيار السياسة ..

عرض عليه «جون مورلي» الذى كان وزيراً للشئون (الأيرلندية) منصباً عنده فى الوزارة ، كما أسند إليه اللورد «دوفرين» السفير البريطانى فى باريس عملاً فى السفارة ، «واستعملت أسرقى كل أنواع الضغط التى تملكها ، ولقد ترددت حيناً ، ولكنى وجدت آخر الأمر أن إغراء الفلسفة لا يقاوم» .

وهكذا انتهى قرار «برتراند» إلى أن يتجه بحياته إلى الفلسفة ، فصكف على كتابة رسالة لكى يحصل بها على درجة (الزمالة) ، جعل موضوعها (أسس الهندسة) ، ونالت الرسالة تقديراً كبيراً عند كل من «وود» و«هوايتد» فالتحق على إثرها زميلاً محاضراً فى جامعة (كيمبردج) . وسارت به الحياة فى جو أكاديمى هادئ ، لا ينظر فيه إلى الفلسفة على أنها سخافة حمقاء حتى كانت سنة ١٩١٤ ، تلك السنة التى اندلعت فيها نيران الحرب العالمية الأولى ، فاندفع «برتراندرسل» على الفور يذيع أن الحرب حماقة وجريمة تقع مسئوليتها على كل الدول المشتركة فيها من كلا الجانبين .

وتصمدى «برتراندرسل» للدفاع عن قضية شاب من المجندين رفض حمل السلاح ، لأن حمل السلاح فى نظره متناف لمبادئ السلام التى بذرتها فيه عقيدته المسيحية ، كما تصمدى للدفاع عن قضية (معرض الضمير) كما كانوا يسمون فى ذلك الحين ، فقدم للمحاكمة وقضت المحكمة بتفريجه مائة جنيه ، وبعد ذلك بشهور عرّض «رسل» باستخدام الجيش بدلاً من البوليس فى قمع اضطراب قام به بعض العمال ، فحوكم مرة أخرى وقضت المحكمة بسجنه ستة شهور ، ثم مالبت أن تحلّى الرأى العام والسلطات مرة أخرى ، حين دعا للسلم وسط الحرب العالمية الأولى ، ذاهباً إلى أن الحرب لم تحل المشكلات القائمة بين الألمان والحلفاء ، فتعرض لسنخط قومه وجرد من لقبه ، وعزل من وظيفته بالجامعة ... «وكان أوقع من هذا على نفسى شعورى بالغربة والبعد عن مجرى الحياة الوطنية ، فكان لزاماً علىّ أن أرتد إلى ينابيع من القوة أقل مما كنت أعهد لها فى نفسى ، ولكن شيئاً ما ، شيئاً لو كنت مؤمناً لسميته صوت الله ، كان يستحقنى على المضى » ، المضى فى سبيل تحمل مسئولية الفكر والكلمة ، ودفع ضريبة الرأى والتعبير ، وذلك بالانخراط فى قضايا عصره ، والانشغال بمشكلة الحرب . وإمكان اجتنابها فى المستقبل .

وهكذا كانت الحرب العالمية الأولى التى وجهت اهتمام «رسل» وجهة جديدة ، بمثابة البداية الحاسمة للمرحلة الثالثة من مراحل تطوره الفكرى والشعورى جميعاً .

من «رسل» إلى شيخ الفلاسفة المعاصرين :

ونعود إلى المقدمة الانتحاشية التي استهل بها «رسل» الجزء الأول من سيرته الذاتية لنراه يؤكد ، وكان لا يزال في العاشرة من عمره ، أن «ثلاث عواطف رئيسية فيها من البساطة بمقدار ما فيها من القوة العارمة استطاعت أن تتحكم في حياتي : الاشتياق إلى الحب ، البحث عن المعرفة ، الشفقة التي لا تمح لآلام الجنس البشرى ، هذه العواطف الثلاث كانت بمثابة الأجنحة العظيمة التي حلفت بي في طريق ملتوف فوق محيط عميق من الغضب ، حتى أوصلتني في النهاية إلى حافة اليأس » .

ولقد عرف «رسل» الحب لأول مرة عندما وقع في غرام «أليس بيرسول سميث» ، وهي فتاة أمريكية تنحدر من أسرة على جانب من الثراء ، وذات مثل عليا دينية ، وكانت أكثر تحمراً من أية امرأة شابة عرفها ، كانت تطالب بحق المرأة في الانتخاب ، وتترجم جمعية لمنع المسكرات ، وكانت كما اكتشف «رسل» فيما بعد صديقة حميمة للشاعر الأمريكي «والث ويتمان» . «وبالرغم من أنني كنت غارقاً في الحب ، لم أحس بأية رغبة واضحة في ترجمة مشاعري إلى علاقات تربط بالجسد ، بل لقد أحسست أن حبي قد ثلوث عندما حملت ذات ليلة حلاًماً جنسياً ، حلاًماً اتخذ فيه الحب صورة أقل شفافية » .

وبالفعل صمم «رسل» على الزواج منها ، على الرغم من الاعتراضات الكثيرة التي صادفها لدى أسرته ، قالوا له إنها عاطلة من صفات (الليدى) ، وإنها أفاقة تنتهز القطار للخبرة ، وهي بعد هذا عارية من كافة المشاعر الرفيعة ، وإن فظاظتها ستكون مبعث حرج له على الدوام ، وعلى الرغم من هذا كله ، بل وعلى الرغم من كثير غيره ، تزوج «رسل» من هذه الفتاة .. التي لم يعاشرها معاشرة الأزواج .. نعم لم يعاشرها معاشرة الأزواج ، لأن «أليس» كانت قد اتخذت من فضيلة العفة قناعاً تدارى به ضعفاً جنسياً ، وكانت قد عبرت عن رغبتها في عدم الإنجاب الأطفال ، وموافقها على الزواج بشرط اجتناب تكوين أسرة .. وكان لا بد من مضي عدة شهور حتى يكتشف «رسل» هذه الحقيقة : «كانت هناك موضوعات أخرى تثير رأيها فيها بعد الزواج ، فقد نُشئت على اعتبار الجنس مسألة بيمية يجب أن تكرمها جميع النساء ، وأن شهوة الرجال هي العقبة الرئيسية في سبيل السعادة الزوجية . ولذلك كانت ترى أن المعاشرة يجب ألا تتم إلا إذا كانت بقصد إنجاب الأطفال ، ولما كنا

قد اتفقنا على ألا ننجب أطفالاً ، فقد اضطرت لتغيير رأيا في هذا الصدد ، ولكنها مع ذلك كانت ترى ألا نتماش إلا نادراً ، ولم أعارضها إذ لم أر حاجة لذلك .
والواقع أن علاقتها معاً كانت غريبة الأطوار ، وكان «رسل» فيها مثالا للأمانة والإخلاص ، بل نراه يروى أنه في هذه الفترة امتنع تماماً عن شرب المسكرات إرضاءً لزوجته ، ولم يعد إلى الشرب ثانية إلا عندما امتنع (الملك) عن الشراب في الحرب العالمية الأولى ، وكان غرضه من ذلك هو تسهيل عملية قتل (الألمان) . «ومن ثم كان يبدو كالأول كانت هناك صلة بين المشروبات الروحية وبين الدعوة للسلام !» .

وأخيراً وبعد عدة شهور استطاع «رسل» أن يقبلها ، وكانت تلك هي الفتاة الثانية التي قبلها في حياته ، ويقول «رسل» في ذلك : «كنا نقضى طوال النهار - باستثناء أوقات تناول الطعام - في تبادل القبلات ، ونادراً ما كنا نتبادل الكلمات من الصباح حتى مجئ الليل ، فبدأنا الفقرة القصيرة التي كنت أطلع فيها بصوت عال» .
ولكن القبلات وحدها لا تكفي ، وحياة كهذه لا تستهدف تكوين الأسرة لم يكن يمكن لها أن تدم ، وهكذا مات الحب وانهار الزواج . «وعندما أمد بصرى عبر السنين إلى تلك الأيام ، أشعر أنه كان ينبغي على أن أكف عن العيش معها في بيت واحد» .

ولقد كان لانحياز زواج «برتراند رسل» من «أليس بيرسول سميت» عدة أسباب منها ، فوق ما ذكرنا ، إحساس «رسل» بأن أليس قد تغيرت مع الأيام ، وأصبحت نسخة مطابقة لأُمها ، التي كانت شخصية طاعية ذات تأثير سيئ على أبنائها ، ومنها أيضاً أن «رسل» ارتبط ارتباطاً عاطفياً بامرأة أرستقراطية من طبقته ، هي الليدي «أوتولين موريل» ، التي وجد فيها ما لم يجده في زوجته من صفات ، فقد كانت زوجته تميل إلى التشكك بسبب نشاطها الدينية ، وانتابها إلى الطبقة الوسطى ، التي لا تعرف ما تعرفه الأرستقراطية من رفعة الذوق ، وفن الاستمتاع بحال الحياة .

أما كيف التقى رسل بالليدي «أوتولين» ، فذلك عندما رشح زوجها نفسه للانتخاب ، وكان «رسل» صديقاً لزوجها من ناحية ، وداعياً لانتخابه من ناحية أخرى . ويستعيد «رسل» تاريخ أول لقاء له مع الليدي «أوتولين» ، فإذا هو على وجه التحديد (١٩ مارس ١٩١١) عندما وجد «رسل» أنه «مما أثار دهشني أنني وقعت في حبا العميق» . في تلك الليلة اعترف

كل منهما مجبه للآخر ، ولكن (لأسباب خارجية وطائرة) لم يستطيعا أن يشبعا رغبتهما ، وعلى ذلك اتفقا على أن (يصبحا عاشقين بأسرع ما يستطيعان) .
ويحكى رسل كيف أنه عندما قيل له إن «موديل» زوج «أوتولين» . سوف يقتلها معاً ، أجاب على الفور : « كم أتمنى أن أدفع ذلك المثل في مقابل ليلة واحدة » ولكن «رسل» سرعان ما قضى معها ثلاث ليال في بيتها بالريف ، وكل ما يسمح لنفسه بأن يروييه هنا هو «أن الأيام والليالي الثلاث التي قضيتها في (ستودلاند) لاتزال عاقلة بذاكرتي ، من بين اللحظات القليلة التي بدت لي فيها الحياة وكأنها تستحق أن تُعاش » .

الاشتراكي العالمي وفيلسوف السلام :

أما الذي يبق في ذاكرتنا نحن من سيرة هذا للفكر العظيم ، فهو «برتراند رسل» الرجل الذي المحذر من أسرة ارسقراطية ثرية في الأيام التي كان النبيل فيها نبيلاً بحق ، ولكنه استطاع أن يصبح فيما بعد «اشتراكياً علمياً» وداعية من دعاة السلام .
« نعم ، إن بداية الحضارة عند «رسل» هي (المَرم) ، ونهايتها هي (القنبلة الذرية) ، وقد كان يتفكه مراراً بتصويرهما معاً في صورة واحدة » .
لهذا كان من الطبيعي بالنسبة لفيلسوفنا السلامي الكبير ، أن يتجه بكل جهده وطاقته لمناهضة التجارب الذرية ، وتبصير الأذهان بالدمار الشامل الذي يلحق بالجنس البشري ، إن هو أشعل نيران حرب عالمية جديدة .. فعند الفيلسوف أن الإنسان في الوقت الحاضر يواجه احتمالين لم يواجه مثلها في تاريخه كله ، فلما أن يتخلل عن الحرب ، وإما أن يتقبل احتمال فناء الجنس البشري . ذلك لأنه لم يعد هناك احتمال للنصر لأي من الجانبين .. بالمعنى المفهوم للنصر حتى الآن ، وأنه إن ظل الاستعداد للحرب العالمية مستمراً بغير حدود ، فإن الحرب القادمة لاولن تبقى على شيء » .

وكم يحلو للفيلسوف في غمرة حماسه لصيانة السلام الدائم ، ولتعميم الرخاء في جميع أرجاء الأرض ، ولإزالة الصراعات الأيديولوجية والعنصرية القائمة اليوم بين البشر ، كم يحلوه أن يفتح الميون على الخطر الرهيب .. الجاثم بالباب ، أن فكر إنسان هذا العصر في إشعالها حرباً نووية : « إن القنبلة الهيدروجينية قد استطاعت تخفيض ثمن السلام . لقد أصبحت تكاليف القضاء على الجنس البشري بضعة قروش عن الرأس الإنساني الواحد . ومع ذلك فإن

سلاح الجرائم قد ينخفض هذا الفن إلى ما هو أقل من ذلك بكثير .
ولا يكتفى فيلسوفنا بالكلمات يلقيها في الكتب أوفى الصحف أوفى المجلات ، ولكنه لا يترك
مؤتمراً للسلام إلا ويحضره ، ولا يدع ندوة للكلام إلا وينتزهها وطلما وقف كلمارڤ برغم
شيخوخته الفانية ، يقود المتظاهرين في شوارع لندن ، احتجاجاً على الأسلحة الذرية ،
ويرأس المحاكمات في ضواحي باريس إدانة لجرى الحرب المدمرة في فيتنام .
ولا تزال في الآذان كلمات مدوية من ذلك النداء السلامى الشهير الذى وقعت عليه طائفة
من أعظم علماء العالم ، وفي مقدمتهم « برتراند رسل » يناشلون فيه الحكومات أن تتقيد أمام
شعوبها بتجنب إشعال حرب عالمية تقضى فيها الأسلحة الذرية على الجنس البشرى .
« نظراً لأن الأسلحة النووية مستخدم لا محالة ، فى أية حرب قادمة ونظراً لأن هذه
الأسلحة تهدد بقاء الجنس البشرى ، فنحن نسيب بحكومات العالم أن تدرك ، وأن تصرح
علناً ، أن مراميها لا يمكن أن تخلفها حرب عالمية . ونحن نسيب بها ، بناءً على ذلك ، أن نجد
الوسائل السلمية لتسوية كل ما بينها من أسباب الخلاف » .
وبعد هذا كله ، فإن الذى سبق مطلقاً من المعالم البارزة فى سيرة « برتراند رسل » ، هو
تاريخه الذهنى العظيم ، وموهبته الفذة فيما يسميه عصر ما قبل « فرويد » ، بالصدادة الحميمة
للرجال ، وبعض هؤلاء الرجال لهم ما فيلسوفنا نفسه من المكانة والشهرة ، فلقد كتب إلى
« جوزيف كونراد » يقول إنه « لجم سما من قاع بحر » . والحق أن سيرة « برتراند رسل » الذاتية
إنما هى آخر شاهد على عصر عظيم .

الصرخة السادسة

« أندريه بريون »

الواقع لا .. ما فوق الواقع .. نعم .

« ضموا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات
الانفعال ، جردوا عقريتكم ومواهبكم ،
وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أى تقليد
أو نظام . قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم
الوسائل التى تصلكم بكل شىء ... »
« أندريه بريون »

« الضوء له زمنه وله سرعته التى يقاس بها ، أما الليل فلا زمن له ولا سرعة إنه خارج .
بعدى الزمان والمكان » .

هذه الكلمة التى قالها الشاعر « نوفاليس » لا تكاد تصور أحدًا أو تصلق على أحد قدر
ما تصور وتصلق على شاعرنا الفيلسوف « أندريه بريون » . لما أكثر ما قيل عن « بريون » ،
بعد موته ، كلمات كثيرة قالها كثيرون ، منهم من عرفه ومن لم يعرفه ، من اتصل به وحظى
بمشاهدته ومن لم يتصل به واكتفى بمطالعة ، ولكن أحدًا لم يصفه أروع ، ولم يصوره أصدق
من وصف الشاعر « نوفاليس » وتصويره ، تلك الكلمة التى جاءت لا من الواقع ، بل مما هو
فوق الواقع ، من مملكة الغسق أو مملكة الليل والظلام ، إنها إملاء الفكر فى غياب كل رقابة
يفرضها العقل أو المنطق .

ولقد قيل الكثير عن « بريون » .. عن حكمته وبلاغته ، عن عدالته وزايعته ، عن فكره
وشعره ، ولكن شيئًا لم يُذكر عن وضوحه وسحره وشفافيته ، وهى الأبعاد الرئيسية فى حياة
هذا الشاعر الفيلسوف ، سواء فى مضامين أعماله أو فى أساليب تعبيره ، إنها مفاتيح شخصيته

وهي التوافد التي يطل منها على الميدان الفسيح .. ميدان الحياة الإنسانية ! فوضوح « بريتون » هو الذى جعل حياته بريئة من أية أسرار دفينه هو الذى دفن في ظلام القبر ، وشفافية « بريتون » هي التي جعلت شعره صافياً من أى غموض هو الذى انتقل إلى غموض الحياة الأخرى ، وسحر « بريتون » هو الذى جعل فكره خالياً من أى ألغاز هو الذى أضناه لغز الموت .. موته هو ، وموت أصدقائه ، وموت الآخرين .

كان « بريتون » يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وفنه ، وكان يعرف قدر نفسه في الوقت الذى يعرف فيه قدر فنه ، ولأنه كان إنساناً وفناناً كان يجب الحياة دون أن يخاف من الموت ، وكان يعلم جيداً أن الحياة وحدها هي التي تعرف الموت ، أما الموت فإنه لا يموت .

الفنان من الخارج :

وقيل أن نتعرف على « بريتون » من الداخل ، قبل أن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لنعرف أى مشاعر وأحاسيس كان ينبض بها هذا القلب ، وأى آراء وأفكار كان ينتج بها هذا الضمير ، يحولنا لكي تكتمل الدائرة أن نراه من الخارج ، لنعرف أى صورة تلك التي ارتسمت في أعين أصدقائه وزملائه وتقاده وبعض معاصريه .

أما « فليب سويو » صديقه في الثورة فيقول عنه « كنا ثلاثة وكانوا يقولون عنا ساعرين (الفرسان الثلاثة) « بريتون ، وأراجون ، وأنا » . أما القائد فينا أو القائد بيتنا فقد كان هو دائماً « أنلريه بريتون » ، كان يجب القيادة ويجب أن يكون قائداً ، وكان في رغبته هذه مثالا للصدق والكفاءة ، والتقينا « بترستان تزارا » منثنى (الدادية) وانضممنا إلى حركته ، ولكن « بريتون » كان قلقاً وظل على هذا القلق .. لم يكن انضمامه مؤكداً ، ولا مستقرًا ، ولم يكن عن قناعة ولا اقتناع .. كان يفكر في (السيرالية) .

« وقامت الحركة (السيرالية) بعد صدور الكتاب الذى ألفه الصديقان : « بريتون ، وسويو » ، وهو كتاب (المجالات المغناطيسية) الذى ألفاه في رثاء الفنان الكبير « أبو للينير » ، وقد انضم إلى هذه الحركة من رجال التاريخ « روبيردينو ، وروجيه فيتراك ، ورونيه كروفيل ، وأنتونان أرتو » . ومن رجال الفن ، « ماكس أرنست ، وتانجى ، وأندريه ماسون ، وسلفادوردالى » ، ومن رجال السينما « مارسيل بانويل » .

هذا هو كلام صديقه في الثورة « فليب سويو » ، أما « جورج سادول » زميله في رحلة

التحرير والتطوير ، تحرير الفن من القيود الكلاسيكية القديمة ، وتطويره نحو رؤى أعمق وآفاق أبعد مدى يقول : « التقيت « بيريتون » لآخر مرة مع صديقنا المشترك « جورج شحادة » وكان ذلك في بيروت في العام الماضي ، وقد اتفقت معه على موعد لتلقي فيه هذا العام ولكن الموت سبقني إليه ، وبذلك أكون قد التقيت « بيريتون » ثلاث أو أربع مرات على الأكثر منذ عام ١٩٣٩ وحتى هذا اللقاء الأخير الذي تم في بيروت . وفي خلال هذه الفترة كنت قد ابتعدت عن الحركة (السريالية) واتجهت إلى النقد السينائي ، مكثفياً براسلة « بيريتون » من حين إلى آخر ، ومن حين إلى آخر كنت أتلقي منه رداً . وقبل انفصالي عن « بيريتون » بسبع سنوات كان « أراجون » قد انفصل عنه في باريس ١٩٣٢ ذلك التاريخ الهام في حياة كل من « بيريتون » ، وأراجون » ، والذي تعين فيه على كليهما أن يمضيا في الطريق كل على حده . أما « بيريتون » فقد ظل دائماً أو بالنسبة لي على الأقل الأب الروحي ، وأغلب الظن أنه كان كذلك بالنسبة لكثير من الكتاب والفنانين سواء من هم في مثل سنة أو من كانوا أكبر منه سناً . « إن جيلا بأكمله ينتهي بوفاته « بيريتون » ، فقد كان يحق أستاذاً للجيل الذي نسميه اليوم (الجيل المجنون) وهو الجيل الذي عانى ويلات الحرب واعتارك الحياة الأدبية والفنية ليخرج منها بعمان أشد عمقاً ورؤى أبعد مدى .

وبعد كلام الصديق والزميل تأتي كلمة أحد تلاميذه ومعاصريه ممن آمنوا (بالسريالية) نظرية وتطبيقاً ، ومضوا فيها إلى آخر نتائجها للمنطقية فكان لهم حصادهم الفني الوفير ، ذلك هو الفنان « ماكس أرنست » صاحب اللوحات (السريالية) المشهورة يقول الفنان : « إن أول ما يمتدح به فقيدينا الكبير هو أنه لم يعرف الشيخوخة قط ، وإنما ظل شاباً طوال حياته ، شاباً بمجيرته ، وشاباً بنشاطه الذهني والفكري ، وشاباً بإيمانه بثورته وضرورة العمل على استمرار هذه الثورة ، أعفى الثورة السريالية » .

والغريب أننا إذا عدنا بالتاريخ إلى الوراء .. إلى عام ١٩٣٧ لوجدنا أن كل المهتمين بفنون العارة والدارسين لهذه الفنون لا يقصصون غير ذلك الفنان المماري « لوكوريزيه » ، ولم يكن الفنان المماري ولاكل هؤلاء الذين كانوا يقصصونه ، يعرفون شيئاً عن (السريالية) ولا عن اسم صاحبها « أندريه برتون » ، فلما عرفوه وتعرفوا عليه عرفوا بالتالي شيئاً هاماً للغاية اسمه (ماتحت الواقع) أو (ما وراء الواقع) أو كما استقرت التسمية فيما بعد (ما فوق الواقع) . « أبجل ، لقد كان « برتون » يمارس لعبة الحقيقة ، وكان يحبها إلى درجة الشغ .. بل إلى

درجة العبادة ، وعندما سأله «بول أيلوار» ذات مرة : هل لك أصدقاء ؟ فرد عليه « بريون » : « كلا يا صليقي العزيز .. » .

هذه الكلمات الثلاث للصليقي والزميل وأحد تلاميذه المعاصرين ، إنما تصور لنا الفنان من الخارج ، تصويره صاحب ثورة وأستاذ جيل ومفكراً أفنى عمره في البحث عن الحقيقة ، الحقيقة التي تمثلت عند « بريون » لا في التعبير عن الواقع ، ولا في تغييره ، ولكن في تصويره ، لا بالطريقة (الكلاسيكية) العتيقة التي تصور الواقع بما يشبه ومحاكيه ، ولكن بالطريقة (الإبداعية) الجديدة التي تصويره بما يعادله ويوازيه ، إنها الطريقة (السيرالية) التي ارتبطت باسم «أندريه بريون» وأصبحت مرادفة له .

فإذا كانت (السيرالية) كما قال «ماكس أرنست» تشير إلى (ما تحت الواقع) أو (ما وراء الواقع) ، أو كما استقرت التسمية فيما بعد (ما فوق الواقع) ، فليس معنى ذلك أن مفكرنا الفنان كان إنساناً رومانسياً غارقاً في أوهامه ، ممتطياً صهوة أحلامه ، منزهاً عن أرض الحقيقة والواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الجدل والتجريب ، بل على العكس من هذا كله ، كان «أندريه بريون» ابن الواقع وحفيد الحقيقة وريب الحياة ، وكان نتيجة لهذا كله شعلة ثورية أصيلة ، أضاعت للشعر والفن مسالك جديدة لم يرتدها أحد من قبل ، ودروباً جديدة كان هو أول من ارتادها ومضى فيها ورصف على جانبيها الطريق .

ومن هنا لا من هناك ، كان « بريون » بحق نموذجاً يُحتذى للمناضل الثوري والمفكر الملتزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، الذي يرتبط بقضية من قضايا البيئة ، أو يكفى بإبداء الرأي ، ولكنه الالتزام العريض الواسع الذي يخرج من دهاليز الصمت ليدوى في أرجاء العصر ، ويفادر سراديب الظلام ليناصر ويتصمر لقضايا الإنسان . فللمناصرة وحدها لا تكفى وإنما لا يد بعدها من الانتصار ، لأنه إذا كانت المناصرة شلواً وغناءً ، فإن الانتصار سلوك وفعل . ومن هنا أيضاً لا من هناك كان « بريون » مثلاً ذكياً وواعياً للاشتراكي الحقيقي ، الذي آمن بالاشتراكية على صعدى النظرية والتطبيق ، بعد أن خاض تجربة الشيوعية على مستويي الدعوة والحزب ، فأحس بفشلها وتزمتها ووقوفها حجر عثرة في سبيل حرية الرأي .

الفنان من الداخل :

والآن بعد أن تعرفنا على الفنان من الخارج ورأيناه بأعين معاصريه ، يحق لنا أن نعود

فنعرفه من الداخل ، وأن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار ضميره لراه فكراً وشعوراً ، أنقى من حيث هو حركة فكر وبحرى شعور ، فكّم تهاوس الناس حول إيمان « برتون » وعقيدته الدينية ، وقالوا إنه يؤمن بالله ويتردد على الكنيسة ، ولكن « برتون » الصادق مع نفسه ومع الآخرين كان ينكر هذا الكلام وينكر له ويعلن في كل مجال أن الإنسان الجديد أصبح جديداً في كل شيء .. في فكره وشعوره ، في وسائله وغاياته ، في أخلاقه وإيمانه ، وعلى ذلك فالمعتقد القديم لم يعد يقتنعنا كما كان يقتنع أسلافنا ، وأنه لابد للإنسان الجديد من إيمان آخر من نوع جديد . هذا الإيمان الجديد هو الذى يتخذ من الإنسان موضوعاً ومن الإنسانية هدفاً وغاية ، فكمال الإنسان في أن يحقق إنسانيته كأجمل وأروع ما تكون الإنسانية ، لأن الإنسانية من الإنسان ، وكل ما لا يصدر عن الإنسان وما لا ينهل في عالمه فهو غير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان .

وليس غريباً ولا مستغرباً أن نجيء رؤية « برتون » على هذه الصورة ، فالمصر كله .. كل العصر .. كان حافلاً بمن على شاكلته من كتاب وأدباء وفنانين ، أناس يشكّون في كل شيء ولكنهم لا يكتفون بالشك ، بل يحاولون البحث عن يقين .. أى يقين ! وهكذا اندلعت ظواهر الاغتراب واندلعت معها أيضاً محاولات الانتماء . الانتماء إلى أى نظام أو تنظيم إنسانى .. إلى مبدأ أو إلى مذهب أو حتى إلى شعار .

في هذا الجو ظهرت أشعار « رامبو » ، أشعار ترى الخطيئة في كل شيء ، وظهرت أشعار « بودلير » ، أشعار ترى الشر في كل شيء ، وظهرت أشعار « إدجار آلان بو » ، أشعار هى الأخرى ترى الضباب يغلف كل شيء . وغير هؤلاء الشعراء ظهر أدباء فقدوا اليقين وعيشاً ينشدون الخلاص .. « أندريه مالرو » أعياء البحث عن قدير الإنسان ، « جان بول سارتر » لازمة شعور مريض بالغيثان .. « سيمون دى بوفوار » رأت الناس جميعاً أفواهاً لا مجدية ، أما « كامى » سيد العائنين فقد أطلق صرخته من فوق صخرة (سيزيف) .. « إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية نفسها ؟ » .

وهكذا دعت الحاجة وألحت الضرورة إلى ظهور عخلص مثل « برتون » يرشد السفينة ، لا أقول إلى شاطئ الأمان ، بل على الأقل إلى طوق النجاة ، وكانت (السيرالية) هى الطوق الذى ألقى به « برتون » لا إلى أفراد غرق ولكن إلى جيل ضائع .. جيل حائر .. جيل يريد أن يتسمى . ومن هنا كانت (علمية) الدعوة (السيرالية) ، ومن هنا أيضاً كان ارتباطها بالحركة

(الشيوعية) ، فرغبة (السيراليين) في دعم السلام وجهودهم المتواصلة من أجل تدعيمه ، هي التي حدث بهم إلى الإيمان (بالجدلية) منهجاً ، (والماركسية) نظرية ، (والشيوعية) تطبيقاً ، وهي التي جعلتهم يتخذون من هذه العناصر جميعاً نقطة ارتكاز ، وقاعدة انطلاق ، ارتكاز على الإنسان ، وانطلاق إلى العلية . وهذا هو ما جعلهم يرفعون شعار «لنيتين» : «أعدنا العدة لقيام الحرب الأهلية» وبالفعل أعدوا العدة لقيام الحرب ولكنها لم تكن الحرب الأهلية ، وإنما كانت الحرب الإنسانية التي فجرت روح الثورة في ضمير كل إنسان .

ولم يكن «بريتون» وحده هو الذي أنقذ (شرف الشعراء) فيما بين عامي ١٩٣٠ ، ١٩٤٥ ، ولكنهم كانوا جماعة كبيرة من المثقفين ممن آمنوا بمبادئ (السيرالية) ، وصحيح أن هذه الجماعة انحصرت على فئات المثقفين من فلاسفة ، وشعراء ، ورسامين دون أن تمتد لتشمل الجماهير العريضة ، فضلاً عن الطليعة من رجال العلم والقادة من رجال الدولة ، لذلك أحس «بريتون» بضرورة العمل على تعميق (السيرالية) وتدعيمها لكي تصبح أقوى تأثيراً وأوسع انتشاراً ، وذلك عن طريق المؤلفات الأدبية القائمة على منهج علمي ، المستندة إلى أصول نظرية وأسس عامة ، (فالسيرالية) في مرحلتها الجديدة لم تعد مآكانت عليه من قبل .. مجرد حركة أدبية من بين الحركات الأدبية الأخرى .. ولكنها أصبحت الآن مذهباً مفتوحاً له تأثيره الفعال على المجتمع وعلى الفكر والفن في هذا العصر .

أما كيف حدث ذلك ، أعنى كيف انتقلت (السيرالية) من مجرد حركة أدبية مباشرة إلى مذهب فكري عام ؟ أو بعبارة أخرى كيف انتقلت من وضع الفرد إلى حالة الثورة ؟ فهذا ما سنازه الآن من خلال تتبعنا للبيانات (السيرالية) التي أصدرها «أنلريه بريون» .

استكشاف العالم الجديد :

الذي لاشك فيه أن كل من قرأ في عام ١٩٢٤ وفي شهر ديسمبر على وجه التحديد ، كتاباً بعنوان (ثورة السيرالية) قد أصيب بصدمة بالغة لم يبق منها إلا على اكتشاف عالم جديد ، أو طريقة جديدة في رؤية العالم ، فقد غطت غلاف الكتاب ثلاث صور صغيرة الحجم لخمس عشرة شاباً هم ثوار الشعر الجديد . وتحت هذه الصور كتبت العبارة التالية : «لا بد من الوصول إلى إعلان جديد لحقوق الإنسان» .

وبعد هذه العبارة تجيء مقدمة قصيرة تطالب الشعر بأن يخاطب النفس ، لا العقل ، وأن يثير الإحساس بالجمال والخيال متخبطاً حلود المنطق العادى والحياة اليومية ، وأن يعمل على تحرير الكلمات والصور والمعاني من قيود المنطق الذهني والإطار التقليدي ، تاركاً المجال مفتوحاً أمام عالم الأحلام ، بكل ما فيه من علاقات لا منطقية ، وأشكال لا واقعية ، وانفعالات تلقائية ، وجو لا هائي غريب . فالعقل الباطن هنا أهم من العقل الواعي ، والا شعور أبدي من الوعي ، وعالم الأحلام أصدق بكثير من أرض الواقع ، من هذا كله ، ومن كثير غيره ، يمكن أن تتجمع لدى الفنان (السيرالي) عناصر الإثارة والإدهاش ، والقدرة على إحداث الصدمة المفاجئة والخزة في الشعور ، وأخيراً وهذا هو المهم تحطيم المعايير الجمالية الثابتة في ذهن المتلقي ، وتفتيت الجمود (الاستاتيقي) الذي يسيطر عليه ، وإيقاظ مكانم اللذة الطفولية فيه (لاستشكاف ذلك العالم المعجيب) .

والذي يعيننا الآن هو أنه من بين هؤلاء الثوار الخمسة عشر برز اسم الناثر الأكبر «أندريه برتون» ، الذي اشترك مع ناثر آخر مهم هو «فيليب سويو» في تأليف كتاب (المجالات المغناطيسية) الذي كان بحق هو «إنجيل» الثورة . ففيه وضع «برتون» عصارة فكره وخلاصة تجاربه ، وفيه شرح فلسفته في إبداء إحساس القارئ بالجمال وتعطيل إعجابه بالأشياء ، حتى يعتاد على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة في رؤية العالم ، وفيه أخيراً عبر عن حلمه الوردى الجميل في أن يوفق بين إرادة الثورة وروح الشعر ، لأنه إذا لم يكن الواقع شعراً ، فإن مهمة (السيرالي) تتلخص في إحالة الشعر إلى واقع .

وقد كان هذا الكتاب هو فاشحة اللقاء الكبير الذي تم بين «أندريه برتون» ولوى أراجون» ، والذي أصبح بفضل جناح الثورة (السيرالية) وروحها الحفاز ، الأول في باريس ، والآخر في موسكو . وبعدها توالى صدور البيانات (السيرالية) . أما (المانيفستو رقم ١) الصادر بتاريخ ١٩٢٤ ففيه تم تعريف (السيرالية) بأنها «آلية نفسية بحجة يمكن ، عن طريقها التعبير سواء بالفعل ، أو بالقول ، أو بالكتابة ، أو بأى طريقة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير» ومن هذه العبارة خرج المنطوق المشهور بأنها : (إملاء الفكر في غياب كل رقابة يفرضها العقل ، وهى خالية من كل الأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسبقة أو المبتسرة) . وعلى الرغم من وضوح هذا التعريف فإنه ليس بالتعريف الجامع المانع على حد تعبير المنطقة ، أعنى التعريف الذى يجمع كل أطراف الظاهرة ويمتص ماعداها من اللخول في

نقاطها ، فهو لا يحدد تماماً مفهوم الحركة (السريالية) بقدر ما يتسع ليشمل كثيرين ممن هم ليسوا من أتباع هذه الحركة ، من هؤلاء مثلاً (الرومانسيين) الألمان فضلاً عن «بودلير» ولوتريامون ، وألفرد جارى ، والمركيز دى صادر» . لذلك كان لابد من إصدار البيان (السريالى) الثانى أو (المانيفستو رقم ٢) فى عام ١٩٣٠ والذى أضاف فيه «بريتون» ماسماه (الشيوعية الحقيقية) وما اعتبره (إصلاح الجوهر الإنسانى بفضل الإنسان ومن أجل الإنسان) . غير أن هذا التعريف هو الآخر شامل وعام ولا يجعل من (السريالية) حركة واضحة المعالم محددة السَّات ، بقدر ما يجعلها دعوة مفتوحة وقادرة على استيعاب زعماء السياسة ، وعلماء الاجتماع ودعاة الأخلاق بل ورجال الدين ، لذلك كان لابد من إنقاذ المفهوم (السريالى) والاتفاق النهائى على ماهيته وحسم التردد القائم بين تسميته (بالسرياليزم) أو (السريناتوراليزم) أى ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة ، ومن هنا كان صدور البيان (السريالى) الثالث (المانيفستو رقم ٣) فى عام ١٩٤٢ ، والذى تبلورت فيه (السريالية) ماهية وتسمية من حيث هى حركة متكاملة تقصد إلى إحداث توازن نفسى لدى الإنسان ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية ، بعد أن طغى الواقع الخارجى على الحرية الداخلية وانعكس ذلك على الأفراد فى صورة الفورات العصبية التى اجتاحت جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية .

وهذا ما عبر عنه «بريتون» بقوله : «إنها - أى السريالية - تتجه إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يُمضيان نحو نوع من الاتحاد . فهذا الاتحاد الهائى هو المهدف الأخير (للسريالية) ، ذلك لأننا نؤمن بامتزاج هذين الواقعين فيما فوق الواقع إن صح هذا التعبير ؟»

هذا (الماتوق) الواقع الذى يعلو على كلا الواقعين .. الواقع الباطنى ، والواقع الخارجى ، هو الإيمان بحقيقة علوية تصدر عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول إليها .. الفكرة المتحررة التى تتخطى حدود المنطق العادى ، وتعامل بغير منطق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على إمدادنا بحقيقة أصدق فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخالى من كل فكرة جالية أو أخلاقية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المدركات الجديدة وللتأثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على (استكشاف العالم العجيب) ، ويحدث لنا نوعاً من الهزة فى الوعي أو الشعور .

ومن هذه المعاني جميعاً خرج التعريف الرسمي (للسيرالية) والذي نجده في دائرة المعارف الفلسفية ومؤداه : (تنتمد السيرالية على الاعتقاد بحقيقة علوية لبعض الكائنات التعبيرية التي لم يلتفت إليها حتى الآن ، وفي قدرة الحلم ، وفي الفكرة المتحررة . وهي تميل إلى التخلص تماماً من العمليات الآلية النفسية ، وتأخذ مكانها لحل المشكلات الرئيسية في الحياة) .

أمام المطلق (السيرالي) :

ولكن .. هل ينجح (السيراليون) حقاً في التنقل بين التقيضين والخروج بمركب جديد يعيد التوازن النفسى ، ويحقق التكامل الاجتماعى ، ويفتح أمام الفكر والفن آفاقاً أكثر عمقاً وأبعد مدى ؟

يقول «بريتون» : « إن الرغبة في المعرفة لا حدود لها ، والرغبة في الوصول إلى أممي درجة حيث الواقع وما فوق الواقع متحدان في حقيقة واحدة ، هي الأخرى رغبة لامتيل لها ، فالحكمة عند «بريتون» شيء أكثر من مجرد المعرفة ، والحقيقة أهم بكثير من مجرد الرغبة ، وروح الشعر أو الموسيقى أممي بكثير من الشعر نفسه أو ألحان الموسيقى . وقد يكون «بريتون» على حق في كلمته هذه ، ذلك أنه استطاع أن يحيل من (السيرالية) لا مجرد نظرة ولا نظرية ولا حتى اتجاه ، بل جعل منها نداء مشروحاً تماماً كنداء الحرية ، وحاجة روحية تماماً كحاجتنا إلى الحرية .

والواقع أن أوجه النشاط المختلفة التي يمارسها الإنسان ، لم تؤخذ أبداً مأخذ الجدد ، أو لم ينظر إليها على أنها في صحتها حقيقة روحية . وهكذا لم يستطع أى فنان أو شاعر ، أو أى عاشق ، أو فيلسوف من التعرف على ذاته ، أو من تقرب للمسافة التي تبعده عن ذاته ، ومن هنا حدث الصدع النفسى ، أو الشرح الروعى ، وما ترتب عليه من حالات الكآبة والتاسمة والسأم فضلاً عن ظواهر الغربة والعراة والاعتراب . وكان من الطبيعى أن تظهر فلسفات تمجد العمل ، لا العمل من حيث نتائجها المادية ولكن من حيث العنصر الروعى الذى يتطوى عليه ، فإذا نظرنا إلى أى عمل من الأعمال نظرة سطحية وجدنا أنه ينسبنا أنفسنا ، وأن التأمل يقودنا إلى معرفة حقيقةنا الداخلية . ولكن إذا نظرنا إلى الأشياء نظرة أكثر عمقاً وجدنا أن العمل يتخذ من الجهد المبدول وسيلة لعقد الصلة بيننا وبين أشباهنا ، في حين أن التأمل ليس إلا نوعاً من العزلة التي تم عن الأثرة ، ومن هنا كانت القيمة الجوهرية للعمل ، أى للعمل باعتبار

جوهره الحقيقي وهو الجهد المبذول - ومن هنا أيضاً كان العمل الحقيقي العميق هو هذا الذى يرتبط ارتباطاً لا انفصام له بمعرفة الإنسان لذاته ، ومن هنا أخيراً كانت المعرفة والعمل شىء واحد أوهما وجهان لشيء واحد .

وهذا ما عبرت عنه الفلسفات الروحية التى ظهرت فى طوابع هذا القرن وتمثلت فى آراء كل من « هنرى برجسون ، وموريس بلوندل ، وليون برتشفيك » ، ولم تكن (السريالية) إلا التعبير الفنى والأدبى عن هذه الفلسفات ، وكيف لا والمعرفة التى يبحث عنها « أندريه برتون » ليست تلك التى تهيم على سطح النفس أو سطح الأشياء ، ولكنها المعرفة التى تحدث تحويراً عميقاً داخل نفوسنا ، وتسبب تطوراً حقيقياً فى صميم ذاتنا ، وبذلك تولد الحكمة التى ليست هى مجرد المعرفة .

وعلى ذلك فإذا ما واجهت الإنسان لحظة تلاقت فيها كل أوجه النشاط الإبداعي ، من الصوت فى الموسيقى ، إلى اللون فى اللوحة ، إلى الوزن فى الشعر ، إلى الإيقاع فى الرقص ، إلى التعبير فى الأداء ، إلى الجمال فى الكلمة . فإن هذه اللحظة ليست هى الحدس الفلسفى ، ولا الوحي الفنى ، ولا الكشف الصوفى ، وإنما هى باختصار المطلق (السريالى) .

(والسريالية) على عكس الكثير من الحركات الفكرية ، ليست منهجاً محدداً ولا هى مذهب مغلق ، وإنما هى على عكس ما فسرها الكثيرون منهج مرن ومذهب مفتوح ، تُعنى بحياة الإنسان الواقعية ، كما تُعنى بالتجديد المستمر للحياة ، وهذا هو معنى قول « رامبو » « يجب أن يظل الإنسان جديداً باستمرار » . ومع ذلك (فالسريالية) لا تدعى أنها استحدثت حقائق جديدة ، فكل ما أضافته من حقائق كان قائماً بالفعل ، إلا أنه لم يكن معروفاً . (والسريالية) فوق هذا كله تتصل بوجودان الإنسان مكتملا وبفكره وفعله متفاعلين ، ولا عجب بعد ذلك من أن تتحول (اللاأخلاقية) المطلقة فى (السريالية) إلى نوع جديد من الأخلاق ، (واللاأخلاقية) هنا ليس معناها التخلل والانهلال ، وإنما معناها الأخلاق التقليدية والوقوف منها موقف الرفض باستمرار .

ولعل هذا الموقف يشبه إلى حد بعيد موقف الفيلسوف الألماني « نيتشه » ، فإن ما يسميه نيتشه « أخلاق السادة » يسميه « جورج باتاي » (أخلاق السيادة) وبذلك يختلف « باتاي » مع « نيتشه » ، ويختلف أيضاً مع (السريالية) ، فهو يجعل من حياته الواحدة اثنين أو ثلاثة ، أو هو بمعنى آخر يمزج حياته إلى ثلاثة جوانب : السياسى ، والفكرى ، والشاعرى . وبذلك

يعود إلى حالة الانفصام الروحي وما يتخلف عنها من سأم وملل ، واغتراب ، وبعيد بمسافات طويلة عن لحظة المطلق التي تؤمن بها (السريالية) ، والتي هي جوهر روحها الدفين .

التعبير عن العجيب :

وعلى ذلك (فالسريالية) وجود وفعل ، وإذا كان «بريتون» قد تردد في البداية بين تسميتها (بالسرياليزم) أو (السريناتوراليزم) أي (ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة) فلأنه كان يجمع في واقعه الطبيعي ، أو طبيعته الواقعية بين فكر «ماركس» ، وشعر «رامبو» ، ولأن الواقع عنده لا ينفصل عن الإمكان ، والزمن لا ينسلخ عن اللامتناهي ، والمادة المألوفة لا تبعد كثيراً عن الخيال . كان هذا هو السبب في حرص (السرياليين) على البحث عن أشكال غريبة أو ما يطلقون عليه (التعبير عن العجيب) ، وما يستخدمون في سبيل الوصول إليه الكتابة الآلية ، والرسم الآلي ، وما يعرف عندهم بأسلوب التوليف .. وهذا ما عبر عنه «أندريه بريتون» (نقلا عن جورج فلاينجان) بقوله : «... لقد بدا لي ومازلت أعتقد بأن سرعة التفكير ليست أعظم كثيراً من سرعة الكلمات ، ومن ثم فإنها لا تريد عن انطلاق كل من اللسان أو القلم . ولقد كان في ظروف كهذه .. إني بدأت أملأ صفحات من الورق بالكتابة ، وأنا أحس باحتقار شديد لما قد يكون لهذه الكتابة من قيمة أدبية » . وهذه الطريقة كانت تتكون الكثير من الجمل (السريالية) مثل : (الخطاب الذي لصق من زوايا ثلاث بسمكة) و«المحارة السنغالية التي أكلت الحبز المثلث الألوان» و«الخنان ذو الأجنحة الذي أغرى الطائر المحبوس» وقصيدة «بريتون» نفسها (شجرة الكريز الصغير المصنوع من الأراب» .

فالقصيدة (السريالية) ، كما بين لنا نقاد هذه الحركة ، ليست بالقصيدة التي نعرفها بهذا الاسم ، والتي تعارف عليها النقاد والشعراء ، منذ العصور الأولى للأدب ، وإنما هي نصوص متناثرة هنا وهناك ، لم تكتب إلا استجابة لإلحاح القوى الكامنة في بواطن اللاشعور ، ورغبتها الملحة في أن تطفو فوق السطح ، فهي تمثل استجابة لرغبة سيكلوجية ، دعت إليها الحاجة ، وألحت عليها الضرورة . ومع ما يعوزها من طابع التقليدية ، فإنها قد أثرت ذخيرتنا الأدبية ، بفضل إضافاتها المتشعبة في مضمار اللاشعور ، وآثاره العديدة على الآداب والفنون .

نجد مثلاً هذه الأبيات الشعرية من قصيدة «إيلور» السريالية ، للمساء (الزهرة الشعبية) :

« على امتداد الحوايط

« حيث تصلح الموسيقى .

« وقد انجهمت بأذنانها التحاسية نحو النور

« رأيتها تنتظر المداعبة للمترجة .

بالخوف من الغيوم والرعد والأمطار » .

فالمصور المتلاحقة في هذه الأبيات غير متكاملة ، ومهمة الناقد في هذه الحالة استكمالها وتوضيحها للقارئ ، حتى يستطيع أن يستشف من وراء هذه العملية تكاملها (السريالي) .
فها هي جوقة للموسيقى تشنف الأذان بعذب الألحان ، وهناك على امتداد الطريق تقف
الفناء في انتظار صديقها ، في يوم ملئ بالغيوم والرعد ، وينذر بسقوط الأمطار ، والصورة
الكلية تعبر عن رابطة الحب القوية التي تتخطى عواقب الطبيعة ..

وهكذا نجد أن الصور (السريالية) في الشعر غير مترابطة ، وأنها لا تخضع لذلك الترابط
المنطقي الذي نجده في الأشعار الأخرى غير (السريالية) ، وهذا ما عبر عنه الناقد (السريالي)
«أريادميزيه» في كتابه عن (السريالية) بقوله :

« حينما ندرك المعنى الدخلى للتعبيرات المختلفة ، فإن اللغة سرعان ما تصبح طوع بناتنا ،
وسرعان ما تمدنا بنحويط منفصلة نتهدي بها وسط زحمة المشاعر وجلبة الأفكار ، حينئذ يتحطم
ذلك التداخي التقليدي بين أشكال الكلمات ومعانيها » .

وهذا الاتجاه هو بمثابة حجر الأساس في النقد (السريالي) للأدب الأوربي المعاصر ،
وليس معنى هذا أن العمل الفني (السريالي) المراد تقييمه خال من الترابط ، فهناك ترابط من
نوع جديد ، إنه بالأحرى تراوج بين المضمون الشعري ، والصورة الحية للألأمة التي تنبض
بالإحساس المكبوت ، وللمشاعر الفياضة المتدفقة من أعماق العقل الباطن .

لهذا كان للكتابات واللوحات التي تم بطريقة تلقائية معنى ومغزى (سريالي) كبير ،
يستطيع الناقد من وراءها أن يستنتج وجود نحويط متبانية ، وانجماها مشعبة سواء في الشعر
أو في الفن .

وعلى هذا النحو انتقلت الآلية في الكتابة إلى الآلية في التصوير ، فأبنا فناناً مثل
« ماسون » يرسم صوراً يترك فيها ريشته تتجول دونما هدف على الورق ، كأنما عقله الباطن هو
الذي يحركه ، من ذلك مثلاً لوحته الشهيرة (الشموس الغاضبة) التي رسمها وفي اعتقاده أن

(العقل الباطن أكثر واقعية من العقل الواعي ، ومن التفكير المنظم الذى يتج عنه فى الغالب غياب عظيم) .

أما طريقة التأليف هذه فتتكون فى الأدب من كلمات مكتوبة على قطع صغيرة من الورق تجمع وتوضع جنباً إلى جنب ، وتتكون فى الفن من قصاصات الصحف التى تجمع عن غير قصد وتلتصق بلا تعمد ولا اعتساف ، ولقد برع «ماكس أرنست» فى هذه الطريقة ، حتى أصبح أستاذ رسم الصور باستعمال طريقة التأليف .

وكان لكتابات «سيجموند فرويد» تأثير كبير على جميع (السرياليين) ، وكان «أندريه برتون» الذى درس الطب وتخصص فى علم وظائف الأعضاء على علم تام بأفكار «فرويد» ، فحاول بحماسة بالغة أن يسلطها إلى النظرية (السريالية) ، وبخاصة تفسره للأحلام على أنها تفرغ للطاقات النفسية والجنسية المكبوتة فى طيات اللاشعور . ومن هنا ظهرت فكرة الحلم كإداة أساسية فى كتابات (السرياليين) ولوحاتهم ، كما ظهر اهتمامهم بالرموز الجنسية ، والمعالجة الصريحة والمكشوفة لموضوعات الجنس ، وليس أدل على ذلك من لوحات «يوهن تانجى ، رينيه مارجرىث» ثم الفنان الشهير «سلفادور دالى» الذى تعتبر رسوماته للأحلام أعظم رسومات (السرياليين) للتأثرة بهذا الاتجاه .

والذى يهمنى الآن من هذه التركيبات الغريبة والتعبيرات الأكثر غرابة مما يتبدى فى هذه الأمثلة وفى أمثلة أخرى مثل فنجان الشاي المصنوع من الفراء ، والقفاز البرزى الذى ترتديه سيده ، وجدار الحائط المغطى بالريش ، والساعات الملتوية الملقاة على فروع الأشجار ، وجذع الفتاة الجميلة العارى الذى غرس فيه حد الموصى . الذى يهمنى من هذا كله هو رغبة (السرياليين) الأساسية فى التعبير عن الوجود المادى غير المطلق ، وفى تجميع عناصر الإدهاش المفاجئ والصدمة المباشرة ، وفى إظهار (الشيء العجيب) والتعبير عنه بطريقة هى الأخرى من النوع العجيب .

ولهذا فالنقاد (السرياليين) ، لا يسعى إلى ترديد ما تعارف عليه السابقون ، أو التقليديون بوجه عام ، ولا يقتنع بالمذاهب والاتجاهات التى اعتاد عليها غيره ، ليردد الأحوال المعروفة ويطلق الأحكام المألوفة ، مما عفى عليه الزمن ، وإنما هو فى تقييمه للأعمال الأدبية والفنية المعاصرة التى هى نبات (سريالى) خالص ، إنما ينهج منهجاً أقرب إلى الإبداع منه إلى النقد

بعناه التقليدى ، فهو يكشف لنا عن مواطن الصور (السريالية) الخلابه ، ويمر بنا من مرحلة ليصل بنا فى النهاية إلى الصورة البليغة فى تكاملها (السريالى) .
ف تلك المراحل التى تمثلها الناقد (السريالى) ، إنما هى إبداعية أكثر منها نقدية ، ومن هنا كانت الرابطة بين الناقد (السريالى) ، والشاعر أو الفنان (السريالى) ، رابطة عضوية للغاية ، وليست رابطة عضلية بأى معنى من المعان ، إنها رابطة لم تعدها من قبل فى تاريخ الفن والأدب على مر العصور .

نظرية المجال (السريالى) :

وهكذا فإن (السريالية) تختلط بالعجيب أو الغريب الكامن فىنا ، والذى يجب الكشف عنه فى الحال ، بعيداً عن مناهج العلم وأقيسة المنطق ، فإن اكتشاف هذا الشيء العجيب أو الكشف عنه هو بمثابة العثور على جرائم فكره يصبح الإنسان بمقتضاها قابلاً للنوبان ، تماماً كما يذوب فى الأشياء التى يراها ذوبان الجليد .

هذا الامتزاج بين الواقع والفكرة الخيالية أو المتخيلة ، هو الذى يحده الفيلسوف الفرنسى « جان فال » عند الشاعر الإنجليزى « وليم بليك » .. فالشاعر الإنجليزى يرفض إلحاح تطبيق الأشكال الجامدة ، أو الأطر الجاهزة ، على كل ما هو شاعرى أو شعر ، لأن روح الشعر شىء فىنا ، فى أعماق نفوسنا وطيّات ضمائرنا ، ومن ثم فإن الكشف عنه أو اكتشافه لا يتم بمحاولة هندسية تفرض عليه من الخارج ، ولكن بمجهود (سيكلوجى) عميق يتجاوز الواقع إلى ما وراءه .

ومن هنا كان وجه الفيلسوف الفرنسى « باشلار » هو الشاشة التى تنعكس عليها الفكرة (السريالية) ، فعند « باشلار » أن الخيال يفلت من جبرية التحليل النفسى ، والعقل يتمرد على الفكرة السطحية التى تحاول إرجاع المركبات إلى عناصرها الأولية . وعلى ذلك فهو يرى استحالة دراسة ظاهريات الشعور دراسة مستقلة عن العالم الخارجى ، ويأخذ بالتطبيق العام لفكرة المجال على كل من العالم للمادى والعالم الروحى ، وهذا هو ما أكده أحد رواد الشعر (السريالى) بقوله : « إن المجال لم يعد شيئاً فى ذاته ، لكنه مجموعة من العلاقات التى توجد بين بعض القوى المضبوطة ، وسيحل المجال شيئاً فشيئاً محل الجوهر » .

وفوق هذه القاعدة العلمية يقوم بناء (الميثافيزيقا السريالية) ، فهم يتكلمون عن المجال

باعتباره الحقيقة الكونية التي تسمو على التفرقة بين العقل والمادة .. بين الواقع والخيال .. بين الشكل والمضمون .. بين الكلمة والصورة . وهم يقصصون بالجمال السلوك التلقائي الذي يتألف من مجموعة الكلمات والصور التي تصدر عن أحد الميول ، أو إحدى الرغبات . وعلى ذلك فإذا كان (السرياليون) يترجمون شعراً هذا الحلم الذي فسره « فرويد » على أنه رؤية خاصة لمناجع الخيال ، فإن الأمر لا يتعلق بحلم عادى أو حلم مألوف ، وإنما يتعلق بقوة الصورة الصادرة عن الرغبة . وقد شرح « ألفريد سوفي » في كتابه إلهام عن (سوسولوجية السريالية) ، كيف أن المجمع (البورجوازي) يقف على حركات القهر والجبر والالتزام بمحاولة امتصاصها في حين أن (السريالية) بحث جاد في قوى الخيال .. ومعنى الصميرة .. وتلقائية الفعل وسط عالم محكوم عليه بالغموض والآلية والاستغلال .

ونعود إلى فكرة الصورة لنجدها أهم عناصر نظرية الشعر (السريالية) ، فهي مرغوبة في ذاتها ، وهي سبب وشيء ، ثم هي حقيقة ونظام طبيعي ، والشاعر أو الرسام (السريالي) عندما يذعن لأحد الميول ، أو إحدى الرغبات ، وما يصدر عنها ويحيط بها من صور ، إنما يحرص على إدخال الخيال في الواقع ، رغبة في الوصول إلى (الحقيقة الكلية العامة) التي هي غاية الإنسان (السريالي) .

وبعد الصورة نجىء الكلمة ، فالسريالية لا تُعنى فقط بتجديد الصورة ، ولكنها تُعنى إلى جوار ذلك بتجديد اللغة ، وعلى ذلك سمعت الكتابات (السريالية) سعيًا جادًا وصادقًا نحو مناليع الكلمة وأصول اللغة رغبة في إعادتها إلى حياتها الحقيقية ، وحياتها الحقيقية في أن تصدر عن الذات لتعبر عن الشعور ، لا أن تستقى من المعاجم والقواميس ، فالمعجم والقواميس ، إن هي إلا توابيت تُحنط فيها الكلمات وتدفن فيها اللغة ، بدلا من أن تكون أدوات حية في معركة التعبير ، وهذا ما عبر عنه « أندريه برتون » في (المانيفستو) الأخير بقوله : « ضحوا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات الانفعال ، جردوا عبقرتكم ومواهبكم وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أى تقليد أو نظام ، قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التي تصلكم بكل شيء .. اكتبوا بسرعة ومن غير أن تفكروا في موضوعات جاهزة ، اكتبوا بسرعة لا تحتفظون معها بشيء ولا تقرأون بعدها ما كتبتموه .. إن اللغة قد أعطيت للإنسان لكي يميلها إلى عادة (سريالية) » .

يجب تغيير اللعبة :

ولكن الثورة (السريالية) لم تقف عند مجرد المناداة بضرورة تجديد الصورة وتجديد اللغة باعتبارهما جناحي التعبير.. الصورة في ميدان الفن ، والكلمة في ميدان الفكر ، ولكنها تحطمت هذين الميدانين إلى حيث الحياة والإنسان ، فطالبت بضرورة تغييرهما وضرورة تناولهما بالتجديد .

ولقد عبر «أندريه برتون» عن هذا المعنى بقوله : « يجب تغيير اللعبة ، وليس مشاهد اللعبة » ، وهو يقصد باللعبة الحياة ، أما مشاهد اللعبة فهي : الشعر ، والفكر ، والفن ، والرقص ، والغناء . وهي مشاهد لا ينظر إليها « برتون » على أنها قطع ديكور ، ولكن على أنها عناصر (فوق إنسانية) على نحو ما يستخدم اصطلاح (فوق الواقعية) ليعبر به عن (السريالية) . هذه العناصر التي تغفى بها من قبل كل من « كولردج » ، وهنرى باريزو ، وإدجار آلان بو .. أليست هي أيضاً عناصر (سفينة رامبو السكرى) ، (وأسيوع بنجان الحزين) ، (وأرض اليوت الخراب) .

إن الرؤية (السريالية) سواء كانت خيالية أو أسطورية فإنها تصل دائماً إلى المستوى الروحي أو (المتافيزيقي) ، والشاعر (السريالي) إذ يتغذى إلى العالم غير المرنى ، لما ذلك إلا ليجعلنا نراه أو ليجعلنا مرنين بالنسبة للجميع ، ثم هو إذ يقف بين الموت والحياة فلائنه إنسان واقعي ، وإذ يتخطى الواقع ويتعداه فلكي يقف فيا فوق الواقع ويعود ليطال منه على الإنسان .

وإذا كان معظم النقاد قد أشادوا « بأندريه برتون » (أماً للسريالية) و(رائداً لنظريات أدبية) و(كاتباً نثرياً من الطراز الأول) ، فلا ينبغي أن ننسى أن «أندريه برتون» كان إلى جوار هذا كله شاعراً كبيراً .. بل كان شاعراً فوق العادة . وليس أدل على ذلك من أن طالب الطب « أندريه برتون » عندما أهدى إلى الشاعر الكبير « أبو اللينير » قصيدته الأولى التي تأثر فيها « بمالارميه » ، تباً أبو الشعراء للشاعر الناشئ بمستقبل كبير في دنيا الشعر ، وبعدها تعارفاً ، ولكنها كانا وظلا عدوين يحترق كل منهما الآخر ، على حين احتفظ « بول فاليري » بالمسافة القائمة بينه وبين « برتون » الذي صادق « جاك فاشيه » كأعمق وأروع ما تكون الصداقة ، ولكن « فاشيه » لم يلبث أن قُتل ولقى مصرعه فلم يخفر « برتون » قتل أبناً ، كما لم

ينس موت «أبولينيير» على الإطلاق .

نعم . فقد كان «أندره بریتون» يكره الموت ويغضه ، كأشد ما يكون البغض والكراهية ، حتى أنه لقرط كراهيته للموت سُمي (شاعر الموت) .

ولطنا لا نملك الآن بعد أن مات شاعر الموت إلا أن نردد قول «جوليان جراك» ، «إن «بریتون» بطل من أبطال العصر» بل لطنا لا نملك إلا أن نصيف إلى قول الناقد الفرنسى قولنا : «وسيف بطلا من أبطال العصر» لأنه حمل هم الثورة وقدرها كما حمل هم الثوار ومصيرهم . وإذا كان في طوابع الثورة قد وجد مع زميله «بول إيلوار» ولوى أراجون» في الشيوعية خلاصاً جديداً للإنسان ، ثم عاد وانسحب من الشيوعية تنظيمياً ، إلا أنه ظل تقدمي الفكر يرفع راية الحرية والكفاح ، ويث القم الإيجابية في أعناق الإنسان وفي ضمير العصر .

هل للسريالية مستقبل ؟

والسؤال الذى يفرض نفسه الآن هو : هل تستمر (السريالية) بعد وفاة رائدها الأكبر ، أو هل (للسريالية) مستقبل ؟

أغلب الظن أن (السريالية) لم يعد لها حاضر حتى يصبح لها مستقبل ، فإن باعث قيام الثورة (السريالية) لم يعد لها وجود ، وإصرار فيلسوفها الأكبر «أندره بریتون» على أن يمضى بها إلى آخر نتائجها المنطقية ، غير ملتفت إلى حركة الواقع وحتمية التاريخ ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الإغراق في الواقع الداخلى على حساب الواقع الخارجى . وإيقاف الحركة (الدialeكتيكية) التى بشر بها «أندره بریتون» ، وما ترتب على إيقافها من العجز عن التحرك بين النقيضين ، ومن العجز أيضاً عن الوصول إلى المركب منها أو الواقع الجديد .. ذلك الواقع الذى حققه العقل (الجدل) وعجز عن تحقيقه العقل (الباطن) .

فإذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في سنوات ما بين الحربين ، وبخاصة في السنوات الأخيرة التى بدا العالم فيها وكأنه في حالة من الشلل النفسى والروحى .. فلكل خائف ، والكل مذعور ، ولا خلاص هناك ، ولا أمل في الخلاص .. فالتقوى الفاشية على الأبواب والحرب العالمية تهدد كل إنسان ، أقول إنه إذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في هذه السنوات التى طحنها القلق ومزقها التوتر ، إذ قلعت للناس مبررات الثورة على الواقع الخارجى

بالانصراف عنه ، كما هيأت لهم فرص الهروب إلى عالم آتخر قوامه الخيال والأحلام فإنه بقيام الحرب ، وسقوط باريس ، وتهديد النازى للعالم كله ، لم يعد للسريالية ما يبررها ، باعتبارها حركة سلبية تغالى فى الانجاء الانطوائى ، وتحرص على إبراز معالم التجربة اللاشعورية . وتقطع صلتها بالواقع الاجتماعى والعالم الخارجى ، وهكذا كانت (السريالية) هى أولى ضحايا الحرب كما قال « فلانجبان » ، وكان لزاماً على مفكرىها الأحرار من أمثال « أراجون ، وإيلورا ، وكلودروى ، وبيكاسو » وغيرهم من أن يفصلوا عنها ويعلنوا عودتهم إلى الاعتراف بالواقع الخارجى ، والاشتراك فى حرب المقاومة ، والانتصار للقيم الاجتماعية الخلاقة ، والالتزام الواعى بقضايا العصر .

وهكذا عاد الفن التجريدى .. « فن بيكاسو ، وبراك » ، كما عاد الفكر الوجودى « فكر سارتر ، وكامى » ، عادا ليحتلا مكانهما الحقيقى وسط حماس الجمهور وتقديره ، فإن روح الثورة القوية فى الفن التجريدى والفكر الوجودى لما أقدر تمييزاً عن روح العصر ، وأتخر تحريراً لشعوب العالم من هروب (السريالية) إلى أرض الأحلام فى دنيا من صنع الخيال .

الصرخة السابعة

« أندريه مالرو »
سارق النار ... وعاشق الآثار

« إن الالتقاء ببعض الأفكار ، يكون حاضراً أحياناً
حضور الكائنات ، ولقد التقيت في مصر بتلك
الأفكار التي ظلت أحوماً طويلة تنظم تفكيري
عن الفن والفكرة الأولى ولدت من أبي المحول »
« أندريه مالرو »

« لا يظهر الإنسان عظمتة حين يلمس طرفاً واحداً ، بل حين يلمس الطرفين معاً في آن
واحد ، ويشغل كل ما يقع بينهما من فراغ » .
لو أن هذه العبارة التي قالها الفيلسوف الفرنسي الشهير « بليز بسكال » ، منذ ثلاثة قرون ،
انطبقت على إنسان في عصرنا الحاضر ، لما كان ذلك الإنسان سوى الفيلسوف والروائي والفنان
والمناضل الثوري .. « أندريه مالرو » ، الذي فقدته الثقافة الفرنسية العالمية الإنسانية ، في
مثل الشهر الذي ولد فيه منذ ثلاثة أرباع قرن من الزمان (٣ نوفمبر ١٩٠١) عاشها بالطول
والعرض والعمق ، أحس الحياة فعاش فيها ، وأحس الموت فمير عنه بل وعاش فيه ، ولكنه
كان أروع من غيره ، لأنه استطاع أكثر من غيره أن يجعل من الإنسان المخلوق الفاني ، ذلك
الفنان الخالق الخالد ، الذي يحاول باستمرار أن يعلو على ذاته ، وأن يتصبر على الكون ، وأن
يقبض على اللطيف ، بجمع يديه ، فإذا كان من شأن الفن أن يقلبنا من عالم القضاء والقدر ،
إلى عالم الوعي والحرية ، وهذا معناه أن انتصار الإنسان على الكون إنما يتحقق عن طريق
(الإبداع الفني) ، فعند « أندريه مالرو » أن ذلك الطابع الإنساني الخالد ، هو المظهر الأوجد
لعظمة الإنسان !

إنجيل الفن وإنجيل الثورة :

أجل .. لقد عرف ذلك الكائن الفاني الذي أدرك تمام الإدراك ، أنه لا محالة ذاتي الموت ، كيف يتزعزع من الغمام أغنية الكواكب ، وكيف يعهد بتلك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، عساها أن تتردد على مر العصور ، وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها كما قال « أندريه مالرو » : « ستظل تهتز في حركاتها الخائلة اهتزازة من يشعر بكل مافي كلمة (الإنسان) من قوة وعظمة وشرف » ١ .

حقاً لقد استطاع « أندريه مالرو » الذي طالما نادى طوال حياته بإنجيل الثورة ، أن يتحدى أخيراً إلى إنسانية أعمق في إنجيل الفن ، وأن يصرخ بأعلى صوته : « حيثما وجد فن ، فلا بد من أن يكون ثمة إنسان متحرر ومتنصر » ..

ورحلة حياة « أندريه مالرو » طوال ثلاثة أرباع قرن من الزمان ، هي رحلة كتابة هذين الإنجيلين ... إنجيل الثورة وإنجيل الفن ، فهو بحق الكاتب الذي لم يفصل أبداً بين الفكر والعمل ، بين الفن والتجربة ، بين الوجود والفعل ، فكانت كتاباته مطابقة لحياته ، وصدى مباشراً لإحساسه بهذه الحياة ، ولقد انعكست تجاربه وتجارب عصره فيما ألف من روايات ، وفيما كتب من مذكرات ، بل ولا مذكرات ..

غير أن عظمة كتابات « أندريه مالرو » هي أنها استطاعت أن تبين لنا ، كيف أن كل خالق فني ، ليس مجرد صدى لما يراه أولاً يحيط به ، وإنما هو صاحب نظرة أصيلة يعلو بها على عصره ، حتى وإن كانت هناك علاقات تربطه بظروف هذا العصر .

وعلى ذلك وجدنا « أندريه مالرو » لا يستطيع أن يحكم على الإنسان ، دون أن يعلو على الإنسان ، فكان أن حفلت كتاباته بطائفة عجيبة من الأوثان .. وثن الموت ، وثن الحرب ، وثن الثورة ، وثن التاريخ ، ثم أخيراً .. وثن الفن ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن ظل « أندريه مالرو » ، خلال تطوره الروحي المستمر ، من أشد المعجبين بالفيلسوف الألماني الشهير « نيتشه » ، فقد وجد في ذلك « الإنسان الأعلى » الذي نادى به نيتشه أكبر غاية يمكن أن يعمل من أجلها الإنسان ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى تجريد الإنسانية من كل ثرائها ، من أجل الإلقاء بها تحت أقدام هذا « الإنسان الأعلى » .

غير أن إيمان « أندريه مالرو » بالإنسان الأعلى ، لا يعنى تجاهله لنقطة الانطلاق الأساسية

في كل تفكيره ، ألا وهي الإنسان الواقعي الحي ، ذلك الإنسان الذي عرفه حق المعرفة ، وخاض من أجله المعارك العنيفة القسرية ، وظل يدافع عن كرامته ، ويزود عن حريته .
فالقضية الأولى التي أخذ « أندريه مالرو » على عاتقه الدفاع عنها ، إنما هي قضية الكرامة البشرية ، وإذا كانت هذه القضية قد اتخذت على يديه طابع المأساة (الليتافيزيقية) ، حيث أدت به إلى تأمل واقعة (الموت) التي تجيء فتحيل الحياة إلى (قدر) محض ، فقد عرف « أندريه مالرو » كيف يجد في (الموت) أكبر دليل على عبث الحياة .. وهذا ما عبر عنه في رواية (الطريق للملكي) بقوله :

« إن ما يرين على كاهلي ، إن صح هذا التعبير ، إنما هو موقف كإنسان ، أعنى أن تدب في أوصالي الشيفوخة ، وأن ينمو في داخلي كالسرطان ، ذلك الشيء الفظيع الذي يسمونه بالزمان ، دون أن يكون في وسعي استرجاع أى شيء مما كان » .

غير أن إحساس « أندريه مالرو » بعث للمصير البشري ، هو الذي ولد في نفسه ذلك الشعور الحاد بضرورة العمل على تحرير الإنسان ، فراح يعلن أن الإنسان قد تحرر من كل (غائية) ، وأنه قد أصبح عليه الآن أن يبحث عن غايته في ذاته ، في دخيلة نفسه ، دون أن يخضع نفسه لغاية خارجية ، ودون أن يربط ذاته بأى نموذج سابق ، وهكذا أصبح انعدام كل (غائية) في الحياة ، بمثابة الشرط الضروري للعقل ، وهكذا راح « أندريه مالرو » يقذف بنفسه إلى المعركة ، واثقاً من أن الإنسان يستطيع كل شيء ، لأنه هو نفسه ليس بشيء ! .
وإذا كان « أندريه مالرو » قد قال عن صديقه الأكبر « شارل دييجول » ، إن « شارل » قد صاغته الحياة ، أما « دييجول » فقد صاغه القدر أو للمصير ، ففي وسعنا أن نقول عن هذا الكلام ، إنه صحيح كل الصحة ، تماماً كما صاغته الحياة « أندريه » ، والعقوبة « مالرو » !

قيمتان : الحرية والإرادة :

ويكفي أن نشير إلى الثورات الكبرى التي شارك فيها « أندريه مالرو » ، والحروب المريعة التي خاضها ، والقضايا الإنسانية التي دافع عنها ، والمناصب الخطيرة التي تولها ، واستنكاره لكل معاني العنف والظلم ، وكل ما من شأنه أن يؤدي إلى موت الإنسان ، لنندرك على الفور كيف ربط بين السياسة والأخلاق ، محاولاً أن يعيد السياسة مرة أخرى إلى حرمة القيم والمبادئ والمثل العليا . وكيف جمع في رواياته باستمرار بين طرفين من الشخصيات .. من يريدون

استعباد الإنسان ، وإذلال الإنسان ، ومن يريدون كرامة الإنسان ، وشرف الإنسان ، لا كرامة الإنسان وشرف الإنسان داخل المجتمع الإنساني فحسب ، بل كرامة الإنسان وشرف الإنسان أمام المجهول ، وأمام مصيره ، وأمام القوى الرهيبة التي تتحكم في هذا العالم . والواقع أن «أندريه مالرو» لم يستطع أن يتخلص من تلك (الأسطورة الثورية) التي سيطرت على خياله الشاب ، والتي زودته بتلك الخبرة الثورية التي مكنته من الوقوف على الكثير من المخاذج البشرية الرائجة ، فاستطاع أن يظهرها على الكثير من ضروب البطولة ، وأن يضع أمام أعيننا في لوحات غنائية مذهشة ، عدداً غير قليل من الشخصيات الإنسانية المفعمة بحب الحرية ، والرغبة في الدفاع عن الكرامة البشرية ..

ومن هنا ، فإن تمجيد «أندريه مالرو» للثورة ، لم ينحرف به يوماً نحو الفاشية ، بل لقد ظل مؤمناً بكل الإيمان ، بأنه مهما كان من ضمة الإنسان ، فإنه لا يمكن أن يكون مجرد وسيلة من الوسائل ، لغاية من الغايات .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل : العدل ، والأمل ، والعظمة . والنبل ، والشجاعة ، فضلاً عن عبارات مثل : شرف الإنسان ، وكرامة الإنسان ، تخرج من فم «أندريه مالرو» لتسيل على قلمه ، وتبشر بخلاص إنساني من نوع جديد .

حق الحرب التي اشترك فيها كالموكان هو الذي أعلنها ، كان يخوضها على مضض ، لكنراهيته للحرب ، تلك الكراهية الشديدة ، ولكن إذا كانت الحرب هي قدر الإنسان ، وإذا لم يكن منها بد لصيانة الإنسان ، فما هو «أندريه مالرو» بصريح هاتفاً : «فليكن النصر حليف من يخلعون الحرب وهم لا يحبونها» ..

وهذا معناه أن الأمل وليد الألم ، ووليد الشجاعة في مواجهة القدر ، وعلى الإنسان أن يدرك أن كفاح الشر ، ومقاومة القهر ، هما الضمان الوحيد لشرف الإنسان وكرامة الإنسان .. ومن هنا نظر «أندريه مالرو» إلى (الحرية) و(الإرادة) على أنها القيمتان الرئيسيتان في حياة الإنسان ، حرية ضرورية للإبداع ، وإرادة لا غنى عنها لإنجاز الفعل . وانطلاقاً من هاتين القيمتين عاش «أندريه مالرو» كل ما عاشه من تجارب كثيرة وخطيرة ، استطاع فيها بعد أن يجولها إلى إبداع فني ، أليس من الصعوبة بمكان أن تفصل بين حياة هذا الإنسان وبين شخصيات مثل «جارين» بطل رواية (الفزاة) ، و«بيركن» بطل رواية (الطريق الملكي) ، و«جيسور» بطل رواية (قدر الإنسان) و«مانويل» بطل رواية (الأمل) ، و«كاستر» بطل

رواية (عصر الاحتقار) «وفنسان بريجه» بطل رواية (أشجار الجوز في التنوير) .. وغيرهم من الأبطال الذين ساروا في طريق الأمانة والعذاب إلى أقصى مداه ؟ ..
 أجل إن «أندرية مالرو» لم يلبث أن اكتشف أن أكبر قوة يمكن أن تملكها الثورة إنما هي قوة الأمل ، لا قوة الكراهية ، ومن هنا بدت له الثورة بمثابة حلم أكبر ، يشربقدرة الإنسان على الصراع ضد القدر ، وينبئ بإمكانية الوصول إلى امتلاك المطلق ..
 وسرعان ماراح «أندرية مالرو» يسائل التاريخ عن معنى الحياة البشرية ، محاولا استجلاء سر ذلك الوجود الإنساني الذي زاده إحساساً بالعدم ، منذ أن فقد إيمانه بالآلهة ، ووجد نفسه وحيداً قد خلى بينه وبين مصيره . ولم يستطع «أندرية مالرو» أن يقنع بالعلم كفاية روحية نهائية ، ولم يكن في وسعه أيضاً أن يجعل من عبادة الجمال هدفاً أقصى للإنسان ، فكان عليه أن يواجه مصيره كإنسان حر ، يعلم أنه لا محالة ذائق الموت ..

فكره هو قلبره :

حقاً إنه لا مناص من الكلام عن حياة «أندرية مالرو» قبل الكلام عن أدبه وفنه وفكره ، لأن حياته منعكسة على أدبه وفنه وفكره ، فمثل هذا يمكن أن يُقال في عديد من الأدباء والفنانين والمفكرين ، يمكن أن يُقال في أدب مثل «جان أنوى» ، وفنان مثل «جان كوكتو» ومفكر مثل «جان بول سارتر» ، ولكن لأن أدب «مالرو» ، وفن «مالرو» ، وفكر «مالرو» ، يكون نسيجاً واحداً مع حياته ، بحيث نجد أن حياته هي حياة أدبه وفنه وفكره ..
 وبحيث نراه في كل ماكتب سواء أكان رواية أم مذكرات أم تاريخاً للفن ، يحيل الأحداث التي يتعرض لها إلى تاريخ ، أو بالأحرى إلى أسطورة ، بما في ذلك شخصيته نفسها . فالفعل عنده هو قول مادي ، كما أن القول عنده هو فعل أدبي ، وهذا ما جعل من «أندرية مالرو» أسطورة بين كتاب هذا العصر ، بل أسطورة بين كتاب كل العصور .

وهكذا جاءت كل رواية من روايات «أندرية مالرو» ووليدة تجربة ، كما كان كل كتاب من كتبه ، ريبب معاناة ، فكتابة الأول (أقمار من ورق) ١٩٢١ الذي ألفه وهو بعد في العشرين ، جاء بعد التحاقه بمدرسة اللغات الشرقية ، وتخصصه في اللغة (السنسكريتية) ، وكان بمثابة أولى محاولاته لتخطي الفجوة التقليدية التي تفصل بين القول والفعل ، والتي تجعل من القول فعلاً ، وفعلًا يؤدي إلى التغيير في الواقع الحى . وروايته (غواية الغرب) ١٩٢٦

جاءت بعد اتصاله في بعثته الأثرية في كمبوديا ، بالثوار الأناميين والصينيين ، واشترآكه في تأسيس حركة (أنام الفتاة) . وروايته (الملكة العجيبة) ١٩٢٨ جاءت بعد انتقاله إلى الصين ، واشترآكه في نشاط (الكومنتاج) ، عندما كان (الكومنتاج) جبهة من القوميين والديمقراطيين والشيوعيين لتحرير الصين ، وبعد انفصاله عن (الكومنتاج) ، وعودته إلى فرنسا ، كتب ثلاثيته الآسيوية الشهيرة ، وهي (العزاة) ١٩٢٨ ثم (الطريق الملكي) ١٩٣٠ ثم رواية (قدر الإنسان) ١٩٣٣ التي حصل بها على جائزة (جونكور الفرنسية) ، واعتبرها النقاد أعظم رواياته على الإطلاق ، بل لقد أجمعوا على أنها مفخرة للرواية الفرنسية ، ومن أعظم الروايات التي أنتجها الأدب الفرنسي المعاصر..

أما روايته (زمن الاحتجاز) ١٩٣٤ فقد كتبها بعد اختياره رئيساً للجنة العالمية المناهضة للفاشية ، وكان « هتلر » قد استولى على مقاليد الحكم في ألمانيا ، وفتح مصسكرات الاعتقالات النازية ، وسافر « أندريه مالرو » إلى برلين بصحبة الأديب الفرنسي الكبير « أندريه جيد » ، للدفاع عن المتهمين بتدبير حريق البرلمان الألماني (الريشتاج) وهي التهمة التي كان قد لفقها لهم « هتلر » . وراح « أندريه مالرو » في هذه الرواية يصف بشاعة التعذيب في هذه المصسكرات ، ويدعو لحركة مقاومة النازية ، ويصرخ في وجه العالم : « إن الحوار بين الإنسان والتعذيب ، أبشع من الحوار بين الإنسان والموت » .

وكانت رواية (زمن الاحتجاز) من الأعمال الأدبية التي تنبأت بسقوط الفاشية ، كمذهب يتنافى مع الحياة الكريمة للإنسان ، وعلى الرغم مما فيها من مضمون ثوري إلا أن الرواية لم تلجأ إلى الخطابة أو الدعاية ، بل اعتمدت أساساً على الأصوات الفنية للروائي ، مثل تجسيد الشخصيات ، وإدارة الحوار ، وتشكيل اللوحات الخلفية ، وخلق الجو الملائم ، وتأكيده الحبكة الروائية .

أما روايته (الأمل) ١٩٣٧ فقد كتبها بعد نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ وطوعه على رأس المثقفين الأوربيين للدفاع عن الجمهورية الأسبانية ، وتنظيمه فرقة الطيران الأولية التي تطوعت لمقاومة الفاشيست الأسبان . ولقد دفعه إيمانه بعدم الفصل بين القول والفعل ، إلى الاشتراك في معارك عديدة ، جرح فيها أكثر من مرة ، فجاءت رواية (الأمل) قطعة فنية حية من ألسنة البيران ، تلوح حول ثورة الفلاحين الأسبان ، وتطمعهم إلى الكرامة الإنسانية ، بعيداً عن كل أساليب القهر والإذلال ، وذلك كله ، مصداقاً لإيمان

«أندريه مالرو» بأن الثورة لا يكتمل معناها ، إلا إذا اتخذت لها أساساً من الكرامة الإنسانية ، وإلا إذا عملت على تحرير الإنسان من كل ما هو غير إنساني ، وأى أدب لا يسعى إلى نصرة الإنسان ، لا يمكن بالتالي أن يعيش في وجدان الإنسان ، وهذا ما عبر عنه أحد أبطال هذه الرواية بقوله : « لا توجد خمسون طريقة للقتال ، بل هناك طريقة واحدة فقط ، هي أن نتنصر ! » .

ثم جاءت روايته الكبرى (أشجار الجوز في التنوير) وهي الجزء الأول من ثلاثية روائية بعنوان (صراع مع الملائكة) لم ينمها «أندريه مالرو» ، عن الحرب العالمية الثانية ، التي جند فيها ، وجرح ، ووقع في أسر الألمان ، ثم تمكن من الهرب والاشتراك في المقاومة السرية ، ثم قيادة فرقة (الانزاس واللوريس) ، التي أدمجت في الجيش الفرنسي الأول ، حيث تعرف الكولونيل «أندريه مالرو» على الجنرال «شارل ديغول» الذي اختاره وزيراً للاستعلامات في الحكومة المؤقتة التي تولى رياستها بعد تحرير فرنسا عام ١٩٤٥ ، ثم سكرتيراً للدعاية في حرب «تجمع الشعب الفرنسي» الذي أسسه «ديغول» عام ١٩٤٧ ، إلى أن اعتزل «أندريه مالرو» السياسة . وتفرغ للكتابة عن الفن ، إيماناً منه بأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان ، وأنه إذا كانت دائرة القدر والمصير التي تحكم على الإنسان ألا يتجاوزها أو يتخطى حدودها ، دائرة حتمية لا مفر منها ولا فكاك ، فإنها إنما تعني في ذات الوقت ، أن يتسلح الإنسان بالوعي بحثاً عن حريته ، فإذا لم تتحقق حريته على النحو الذي يرضاه ، فيكفيه شرف المحاولة . وعند «أندريه مالرو» أن الفن يساعد الإنسان في بحثه عن حريته ، خاصة إذا كان سلاحاً فعالاً في تعميق وعي الإنسان سواء بحريته أو بمصيره ، وحياة «أندريه مالرو» نفسها لم تكن إلا مواجهة للمصير بحثاً عن الحرية

الثورة فكر وفن :

ولكن ، هل معنى هذا أن روايات «أندريه مالرو» أحداث ومخاطرات ، تشيد بمعنى الكفاح ، وتؤكد على قيمة الحرية ، وتدعو بالتحالف إلى الثورة ، وذلك كله على حساب جناحي الطائر الروائي ، الذين لا يستطيع بدونها أن يخلق في الفضاء ، وأعني بهما الفكر والفن ؟ ..

كلا في الواقع فإن إيمان «أندريه مالرو» بأن الفعل لا يفصل عن الفكر ، وأن التطبيق

لا يختلف عن النظرية ، هيئات أن يقضى على جناحي الثورة ، من فكر وفن . وما أسرأن نلاحظ في حركة شخصياته الروائية ، ذلك الحوار القائم بين الفكر والفن ، فهي شخصيات فكرها هو فنا ، وفننا لا يمكن فصله عما يحتويه من فكر ، فلا ضرورة على الإطلاق ، كما يقول «أندريه مالرو» ، لأن تجمع شخصياته في هدوء وطمأنينة ، وتناقش المذاهب الفلسفية والتيارات الفكرية كما يحدث أحياناً في الروايات التي يكتبها الفلاسفة أمثال «سارتر» ، وكامى ، وسيمون دى يوفوار» ، وإنما شخصيات «أندريه مالرو» تحارب وتناضل من أجل فكرة بعينها ، بحيث يستحيل الفصل فيها بين السلوك والتفكير .

والواقع أننا وسط كل مظاهر العنف والإرهاب التي تحيط بشخصيات «أندريه مالرو» ، نجدها تتأمل مواقفها كأفراد ، وتفكر في أوضاعها الطبقية كبشر ، بل ونجدها تفلسف أخلاقيات الوجود الإنساني بوجه عام . وربما كانت القضية الاجتماعية التي شغلت فكر «أندريه مالرو» هي كيفية التوفيق بين تطلعات الفرد وضغوط المجتمع ، بين حرية الإنسان وقيود الحياة .

وعند «أندريه مالرو» أنه لا تناقض بين حرية الفرد وقيود المجتمع ، وإنما إيمان عميق بالحرية الفردية وبالكيان الاجتماعى في ذات الوقت ، فأحدهما لا يستطيع الاستغناء عن الآخر ، فلا فرد بدون المجموع ، ولا حرية بدون كيان ، وعلى الفنان العظيم أن يحرص في فنه على هذا التناغم بين الكيان الفردى والبيئة الاجتماعى .

ومن هنا كان أدب «أندريه مالرو» أدباً ملتزماً بقضايا عصره ، لأن الأدب عنده لا يلتزم بمبادئ سياسية عارضة ، أو عقائد اجتماعية مؤقتة ، وإنما يلتزم بقضايا الإنسان ومصير هذه القضايا على مر العصور ، ولذلك وجدناه يفرق بين الإلزام العقائدى والالتزام الفنى ، لأن الإلزام إنما يفرض من خارج الفنان ، في حين ينبع الالتزام من داخله ، والفنان لا يتبع فتناً إنسانياً واعياً وناصباً ، إلا إذا فاض ذلك ينبوع الكامن في داخله من تلقاء نفسه ، ومن خلال تفاعله مع روح عصره .

هذا الصراع الدرامى في روايات «أندريه مالرو» ، ليس هو الصراع التقليدى بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التي تحاول استعباد الإنسان وإذلاله ، وبين تلك التي تناضل من أجل شرف الإنسان وكرامته ، ولا يقف «أندريه مالرو» حائزاً بين روح التناؤل وروح التشاؤم ، ولا بين آفاق الأمل ونحوم اليأس ، ولكنه يعلو على كل هذه الاعتبارات

التقليدية لكي يرتبط بنظرة الفنان الموضوعى إلى الكون ، كوحدة حية متكاملة ، على الرغم مما تحتويه بداخلها من تناقضات .

فإذا كان الصراع هو قدر الإنسان ، فلا مناص من معالجته برؤية موضوعية دون التخلل بأحاسيسنا الشخصية المؤقتة ، التى لا تخرج عن دائرة التفاضل ، أو التشاؤم ، وكلها أحاسيس لن تؤدي بنا فى النهاية إلى إدراك المعنى الحقيقي الكامن وراء وجودنا فوق هذه الأرض ، وبين أرجاء هذا الكون .

وهذا معناه أن روايات «أندريه مالرو» ليست مجرد تسجيل تاريخى أوسامى للثورات والأزمات والحروب ومبسكرات الاعتقال وغيرها من الملامح التى شكلت صورة أوروبا فى تلك الفترة المأساوية ، بل هى تجسيد روائى حى ، لمأساة الإنسان للقهور ، الذى يواجه عوامل قهره بالفعل ، بحثاً عن شرفه وكرامته ، واستشراقاً لحريته ومصيره .

وهذا معناه بعبارة أخرى ، أن روايات «أندريه مالرو» ، لا يمكن تصنيفها ذلك التصنيف الأكاديمى ، الذى يصفها بالثالية الرومانسية أو الواقعية النقدية ، أو الذى يطلع عليها صفة الثورية الإيجابية ، أو العدمية السلبية ، ذلك لأن أدب هذا الأديب ، شأنه شأن كل أدب عظيم ، يتأبى على التقييم المذهبي أو التصنيف الأكاديمى ، وينطلق إلى آفاق أرحب أفقاً وأبعد مدى .

ولعل أروع ما فى أدب «أندريه مالرو» أنه مزج الثورة بالفن ، ولم يعمل من الفن مجرد أداة تعبيرية عن الثورة ! .

إيمان فنان بلا إيمان :

واستثناءً لمسيرة «أندريه مالرو» الحياتية .. فنأ وفكرًا ، نقول إنه ما إن اعتزل السياسة وتفرغ للفن ، حتى أصغر أروع كتبه فى هذا الميدان .. وكأنما قد وجد فى السلم الذى حل على العالم بعد انتهاء الحرب ، بشيراً بقرب حدوث حركة بعث حضارى ، توحد بين التراث القفى للإنسانية كلها .

وهذا معناه أن «أندريه مالرو» ، بعد أن كان مهتماً بتحليل شتى المواقف البشرية الهامة كالحرية ، والكرامة ، والفعل ، والبأس ، والانتحار ، والقلق ، والعدم ، والموت والمصير ، راح يدافع عن بعض القيم الإنسانية الخالدة التى هى أدخل فى تراث الإنسان ، والتى بات

ينظر إليها على أنها فنون مقدسة . وكأنما يقول بأعلى صوته : « لقد استطعت أن أقول لا ، لما كان يريد الحيوان في نفسه ، فأصبحت إنساناً كاملاً » .

ولم يلبث « أندريه مالرو » أن قدم للناس دراسة تأليفية شاملة لشقى الفنون التشكيلية التي عرفها العالم ، مستنداً في هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بمتاحف أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصيى ، واطلاعه الحامل على أهم المراجع الأجنبية في الفن وتاريخ الفن .

وكان من ثمار هذا كله ، مجلده الضخم في (سيكولوجية الفن) وهو في ثلاثة أجزاء هي : (المتحف الخيالي) ١٩٤٧ ، (الإبداع الفني) ١٩٤٨ ، (نقد المطلق) ١٩٤٩ ، ثم عاد « أندريه مالرو » فجمع هذه الأجزاء الثلاثة في مجلد واحد كبير ، ظهر في عام ١٩٥١ بعنوان : (أصوات الصمت) ولم يلبث أن ألحق بهذا المجلد ، مجلداً آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً بعنوان : (المتحف الخيالي للنحت العالمي) ١٩٥٢ - ١٩٥٤ ، وكل مجلد من هذه المجلدات الستة ، يحتوى على رسوم ولوحات لأعمال فنية مختلفة ، تمثل إنتاج حضارات متعددة ، وتعتبر عن أساليب فنية متباينة ، إلى أن أصدر كتابه (تحولات الآلة) في عام ١٩٥٧ .

وعلى الرغم من اختلاف النقاد في الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التي قدمها لنا « أندريه مالرو » في تاريخ الفن ، فإن الغالبية العظمى منهم ، قد ذهبت إلى الإعلاء من شأن كتابه المسمى (أصوات الصمت) حتى لقد كتبت أحدهم يقول :

« إن قيمة هذا الكتاب ، بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر ، قد لا تقل عن قيمة كتاب (أصل التراجيديا) «لنيتشه» ، أو كتاب (مستقبل العلم) «لرينان» بالنسبة إلى أبناء الجيل الماضي .. »

وإذا كان كتاب « أندريه مالرو » في حقيقته كتاباً فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب في النقد أو في تاريخ الفن ، فإن لهذا الكتاب قيمته العلمية الكبرى حتى بالنسبة إلى أهل النقد الفني ، ومؤرخى الفن بوجه عام .

وعموماً فإن كتب « أندريه مالرو » في الفن وفي تاريخ الفن ، هي الكتب التي جعلت منه بحق ، أحد ثلاثة عظام في فلسفة الفن في عالمنا المعاصر ، وهم « هيرت ريد ، ورينيه ويج ، وأندريه مالرو » ..

والذى يعنيها من هذه الكتب جميعاً ، هو أن « أندريه مالرو » استطاع من خلالها أن يبين

لنا معالم الطريق الفنى الذى سلكته البشرية ، ابتداءً من أقدم الحضارات الفنية فى عصور ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحاضر . ولما كانت حضارتنا البشرية الراهنة هى الوريث الشرعى لشقى حضارات العالم البائدة ، فإننا نجد « أندريه مالرو » يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة ، فى بوتقة الإنتاج الفنى للمعاصر .

وعلى الرغم من أن « أندريه مالرو » لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التى نشأ فى كنفها ، والأحوال الاقتصادية التى اقتضت بظهوره ، فإنه يرفض مع ذلك ، أن يعرف الفن بالاستناد إلى هذه الشروط ، فعنده أن ما خلف كُبريات الأعمال الفنية ، هو انتصارها على ظروفها ، واندماجها فى عالم إنسانى غير مشروط ، فليس المهم فى تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التى عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، وإنما المهم هو الوقوف على الطابع الإنسانى الذى جعل من كل فن : (أنشودة يرددها التاريخ) . وعند « أندريه مالرو » أن علاقة العمل الفنى بالجمال ، ليست هى التى جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة ، وإنما الذى جعل منه قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً ، اتبقت من أعماق موجود حر ، وذات خلاقة ، وكائن مبدع ، وحينما يقول « أندريه مالرو » : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » فإنما يعنى بهذا القول أن الفن فى جوهره انتقل من دائرة القدر والمصير إلى دائرة الوعى والحرية .

وليس أدل على ذلك فى رأى « أندريه مالرو » من أن متحف الفن البشرى ، على اختلاف ألوانه وتعدد أساليبه ، إنما هو ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقة ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشرى أن يحققها على مر الأجيال ، وإذا كنا لم نستطع فيما يقول « أندريه مالرو » ، أن نوحّد أحلام الأحياء ، فقد استطعنا على الأقل ، أن نجتمع بين الموتى ! .

بل نحن نشعر بإزاء الأعمال الفنية الكبرى ، أننا أمام أعمال بشرية أصيلة قد تحدث الموت ، وجاءت لتنتقل إلينا آلام الإنسان وآماله ، وهكذا نرى أنه إذا كان البعض قد ذهب إلى أن (الفن للفن) وذهب البعض الآخر إلى أن (الفن للمجتمع) ، وذهب البعض الأخير إلى أن (الفن لله) فقد جاء « أندريه مالرو » ليؤكد أن (الفن للإنسان) .

المذكرات .. واللامذكرات :

على أن « أندريه مالرو » سرعان ما عاد إلى العمل السياسى ، بعودة « ديجول » إلى الحكم فى

عام ١٩٥٨ حيث عين وزيراً للاستعلامات ، ثم وزيراً للثقافة ، ومن خلال هذا المنصب الأخير ، استطاع « أندريه مالرو » أن ينشئ ما أصبح يعرف بقصور الثقافة ، تحقيقاً لفلسفته في تأميم الثقافة وتوزيعها بالكفاية والعدل على كافة أفراد الشعب ، وهى القصور التى لا تزال وستظل أبداً نجوماً لوامع في سماءات الثقافة الفرنسية المعاصرة .

ويخرج « دييجول » من الحكم خرج « أندريه مالرو » من حلبة السياسة ، وعكف على كتابة آخر كتبه وأخطرها جميعاً ، وهو كتابه الضخم الذى سماه (اللامذكرات) ١٩٦٧ مع وعد بثلاثة مجلدات أخرى تنشر مع هذا الجزء الأول ، فى أربعة مجلدات كاملة ، ولكن بعد وفاته . ولقد قال « أندريه مالرو » عن هذا الكتاب : « إنه كتابي الأول منذ رواية الأمل » .. فإذا كانت رواية (الأمل) تدور حول الحياة ، ومعنى الحياة ، وموقف الإنسان من هذه الحياة ، فإن الإنسان الذى نجده فى هذه (اللامذكرات) هو ذلك الإنسان الذى يحاول أن يجيب على الأسئلة التى يضعها الموت فى مواجهة الحياة . وهذه الأسئلة هى التى تتردد كاللحن الجنائزى طوال صفحات هذا الكتاب ، حتى لقد قال أحد النقاد إن كلمة (الموت) ترد فيه أكثر من ألف مرة .

وربما كان أهم ما فى هذه (اللامذكرات) هو وقوف « أندريه مالرو » على معنى السر الذى أرقه طويلاً وظل يبحث عنه كثيراً ، فالسرف عظمة (الإبداع الفنى) إنما يتجلى فيما يتطوى عليه من تقييم جديد ، وهو الذى جعل البشريسون جاهدين إلى إعادة خلق العالم ، فإن شيئاً لا يستحيل إلى حضرة حقيقة فيما وراء الموت ، إلا تلك الأشكال التى أعاد خلقها الفنانون على مر العصور .

إن كلمة فن كما يقول « أندريه مالرو » ، إنما توحى لكل منا على نحو ما (بكتزم) الخاص ، ولا يكون هذا أكثر كثرأ ، ما لم يكن جزءاً من صميم كياناتنا ، وصميم ذواتنا ، فلا عبرة إذن بفهمهم للفن ، أيأ كان هذا المفهوم ، ولا عبرة من ثم بنقد فنى ، أيأ كان هذا النقد ، ما لم يستند هذا النقد أودلك المفهوم إلى خبرة عميقة بهذا العالم النوعى الخاص الذى نسميه عالم الفن .

ومعنى ذلك أننا وإن كنا نميز من حيث المنهج بين نقد فنى ، ونقد فنى آخر ، كما نميز من حيث النوع بين مفهوم للفن ، ومفهوم آخر ، فإن ما يميز به نقد على نقد ، من حيث الطبقة ، وفن على فن من حيث المستوى ، إنما يعتمد على ثراء هذا (الكثر) ومدى تغلغله فى نفس

صاحبه . فإذا كان « القديس أوغسطين » يقول : « أحب ، ثم افعل مايدالك » ففي وسعنا أن نقول مع « أندرية مالرو » : « ليكن لك كثر عظم ، ثم انتقد بعد ذلك كما تشاء » .. من جوف هذا الكثر ، كتب « أندرية مالرو » مذكراته تلك التي آثر أن يسميها (باللامذكرات) ، والتي ناقش فيها الحياة في مواجهة الموت ، كما ناقش في كتبه عن الفن .. الموت في مواجهة الحياة ، وكان أول مقاله « أندرية مالرو » في الصفحة الأولى من هذه (اللامذكرات) : « قد لا يكون تأمل الإنسان للحياة ، الحياة في مواجهة الموت - إلا تعميقاً لاستفهامه ، لا أقصد أن يقع الإنسان قتيلًا ، فهذا ليس يسؤال أمام كل من قدر له أن يكون شجاعاً ، وهو قدر مألوف ، ولكنني أقصد الموت الذي يرف رفيقاً حول كل ما هو أقوى من الإنسان » ..

ثم يعود ويتكلم عن لغز الحياة ، ذلك اللغز الدفين ، الذي نعرفه ، ولا نتركه أو الذي نعيشه ولا نحياه ، والذي جعله يقول عنه ذات يوم : « إذا كانت الحياة لا تساوى شيئاً ، فإن شيئاً لا يساوى الحياة » . يتكلم عن هذا اللغز كلام العاشق الغريب ، في مملكة كل من فيها غرباء ، فيقول :

« لقد لاقيت مراراً .. تارة متواضعة ، وتارة ناصعة ، تلك اللحظات التي يتبدى فيها لغز الحياة الأسامي لكل منا ، كما يتبدى لكل النساء تقريباً أمام وجه طفل ، ولكل الرجال تقريباً أمام وجه ميت ، وفي كل ما يحفظنا بمختلف أشكاله ، وفي كل ما رأيته يصارع ضد الإذلال ، بل فيك أنت يا عتوية الحياة تتساءل : ما الذي تقطيعه فوق الأرض . كانت الحياة ولا تزال ، شبيهة في ذلك بالآلهة الديانات الغابرة ، تبدو لي أحياناً كأنها كلمات موسيقية مجهولة ١ » .

عند تمثال أبي الهول :

وفي هذه (اللامذكرات) في فصلها الثاني ، تحدث « أندرية مالرو » عن مصر ، وعن حضارة مصر ، وهي الحضارة التي انتهر بها كل الانتهار ، حتى لقد ذهب إلى أن الفكرة الأولى التي ظلت تشغله طوال حياته ، ولدت لديه من (أبي الهول) وهو عندما يصف تراث مصر الحضاري ، ذلك التراث المصنوع بأنامل الأجيال والممزوج بعصارات الفكر والحس والروح ، فإننا نراه وهو يودع الكلمة شيئاً يسمو على معناها الدارج ، ويرق بها إلى لغة الآلهة . وهو عندما يصور انطباعاته لمشهد (أبي الهول) ، داخل الإطار الذي صنعه الطبيعة فجاء

كل منها مكملاً للآخر ، أو جزءاً من الآخر ، إنما يصور بالكلمة لوحة تصويرية غير محددة الأبعاد ، ويضع أماناً نموذجاً فريداً للرؤية ، وأسلوباً رفيعاً للتعبير مع التراث . اسمه يقول :

« ربما لم تظهر قدرة بعض الأشكال على تأليه الفضاء ، في أى موقع بقوة أكبر مما هي في الجيزة .. حيث تصدى بعض من أقدم هذه الأشكال لمواجهة الالهة المخلود ، وإنه ليكن أن ننظر إليها من حيث لا ينبغي ، حتى تستعصى قراءتها ، وحتى لا يبدو (أبوالمول) إلا كمقبض مسكين هائل ، فالصور الفوتوغرافية لم تستطع أن تنقل نبرتها ، لأنه من الصبر تصويرها ساعة تجليها بكامل معناها .. ولكن عندما نرى الليل يسدل أستاره خلفها ، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق ، وتشخص أطلال (المعبد المخصوص) في المقدمة بتضاريسها ، وقد أظلمت ، تختلط جدران البشر بالشوامخ الآيلة في غمرة الشمس الغارية » .

« إننا لا نرى نواظم (أبي المول) الضخمة ، وفي أعلى ، يبرز الرأس بلا جسم معلقاً فوق فجاج جرداء صامتة ، وقد حلت الكتلة الصخرية مكان الرقبة ، وهو نفسه صخرة فرض عليها إنسان الحضارة الأولى صورته في اعتداد مهيب » .

« وفي ظل الهرم الأكبر تفرق أشعة الشمس الغارية ، (أبوالمول) أشد ضخامة ، وعلى بعد ، يمتد الهرم الثاني للمنظر ، ويجعل من القناع الجنائزى الشامخ حارساً لأحجولة نصبت في وجه لميج الصحراء ، وفي وجه الدياجير ، إنها الساعة التى تلتق فيها أقدم الأشكال المحكومة بوشوشة الحرير ، التى تستجيب بها الصحراء ، ليخشعة الشرق شبه الأزلية ، الساعة التى تبعث فيها هذه الأشكال الحياة ، في المكان الذى شهد حديث الآلهة ، وتنظم حركة البروج التى تبدو كأنها لم تخرج من الليل إلا لتلور حولها » .

« إن نواظم الأبدى لينبع من الإنسان مع مايسره أويتجاهله ، فيبها قوتها ونبرتها ، فرأس (أبي المول) تتواءم مع الحجر الجنائزى الصخرية التى تسترها من الجبان المحط ، الذى كانت رسالتها أن تجمعها بالأبدية » .

وهكذا .. هكذا يضى « أندرية مالرو » في الرسم بالكلمات ، رسم صورة الأبدية وهى تهتز فوق ذبذبات الحاضر ، والمخلود وهو يطل على أرضة الواقع ، إلى أن يقول في وصف حضارة مصر القديمة : « إننى لا أنتظر أن أجدها سوى الفس والموت » ..

لافن بلا إنسان :

حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية أومعنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من عظمة ذلك الإنسان ، وهو الذى قال عنه « أندرية مالرو » إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ، فإذا كان ثمة إنسان بلافن ، فلا يمكن أن يكون ثمة فن بلاإنسان .

« فالرو » إذن يصل بفكرة الفن إلى مداها (الميتافيزيقى) ، الذى يحمل من الفن غاية تطلب لذاتها ، لأنها (آيتنا الأولى) ، إن لم تكن (آيتنا الوحيدة) على إنسانية الإنسان . وإذا كان « أندرية مالرو » قد أودع في مذكراته أولاً مذكراته ، الكثير والكثير جداً من رحلته الروحية والثورية من أجل شرف الإنسان ، ومن أجل كرامة الإنسان ، فعنده أن الإنسان قد تبوأ المكانة التى نعرفها في المذكرات ، منذ أن أصبحت اعترافات . وأنه إذا كانت المذكرات التى كتبها « القديس أوغسطين » ليست اعترافات البتة ، لأنها تنتهى إلى رسالة في (الميتافيزيقا) ، كما أن أحداً لا يمكن أن يفكر في أن يطلق صفة الاعترافات على مذكرات « سان سيمون » ، التى يتحدث فيها عن نفسه ليثير الإعجاب ، فإن ماسماه « أندرية مالرو » (باللامذكرات) هو نوع من الاعترافات ، غير أنه إذا كانت (مذكرات) القرن العشرين ذات طبيعتين ، فهى من ناحية شهادة عن الأحداث مثل مذكرات « الجبرال ديمحول » عن الحرب ، وأعمدة الحكمة السبعة « للورانس » ، التى تؤرخ للسعى وراء هدف كبير ، وهى من ناحية أخرى الاستبطان ، الذى يراد به دراسة الإنسان ، والذى كان « أندرية جيد » آخر تمثليه المشهورين ، فإن مذكرات « أندرية مالرو » تحوى على الطبعيتين معاً ، الرؤية من الخارج ، والاستبطان من الداخل ، لذلك جاءت وكأنها قطعة حية لا من حياة صاحبها فحسب ، بل ومن حياة العصر .

أجل إنه إذا كانت الثورة هى قدر الإنسان ، من أجل استرداد حياته ، فالفن كذلك قدر الإنسان من أجل استعادة إنسانيته . ومن إجماع الثورة إلى إجماع الفن ، كانت رحلة حياة « أندرية مالرو » ، رحلة العناء والمعاناة ، رحلة الكرامة والشرف ، رحلة الحرية والمصير ، رحلة الإنسان ، إلى غير ما غاية سوى الإنسان ، ولا محطة للإنسان في نظره إلا حيث يوارى في قبره ، فالقبر هو المحطة الأخيرة التى ليس بعدها غاية أو نهاية .

ولعل أقرب صورة لعالم «أندريه مالرو» ، هي صورة الإنسان (السيزيفي) ، أو إنسان (سيزيف) ، الذي يرفع صخرته باختياره إلى أعلى الجبل ، باختياره هو وليس بقدر من «زيوس» كبير الآلهة ، باختياره هو وعلى الرغم من إرادة «زيوس» كبير الآلهة . هذا على الرغم مما يردد «أندريه مالرو» عن ذلك الإنسان ، من أنه مجرد صوت من أصوات الأرض !

فوق سطح هذه الأرض ، كتب «أندريه مالرو» كل رواياته ، تلك التي أعلن فيها أن «الغرد هو شرف الإنسان» . والتي كان يستطيع من خلالها قيل «سارتر» و«كامي» أن يعلن عن ميلاد أدب جديد ، هو الأدب الوجودي ، ولكنه لم يحاول أبداً أن يتمذهب أو أن يصع نفسه داخل أطر فلسفية معينة ، أو قوالب أدبية بالذات . لذلك لم تعد المشكلة الحقيقية التي يعانيها الكاتب المعاصر في رأيه هي (مشكلة الالتزام) بقدر ما أصبحت هي طريقة التعبير عن هذا الالتزام .

والحقيقة أخيراً أننا إذا حاولنا أن نحدد السلالة الأدبية التي ينحدر منها «أندريه مالرو» ، لما وجدناه ينحدر من تلك السلالة التي انحدر منها «بلزاك» و«استندال» و«فيكتور هوجو» ، بل هو والحق يقال سلالة «شيكسبيرية» ، ويسكالية ، ودستوفيسكية» أصيلة ، فهو لا يصور المجتمع ، ولا يصور أفراداً ، بل لا يصور نفسه ، وإنما هو يصور القدر الإنساني ، أو بالأحرى إنه يرثيه ويمجده في وقت واحد . إنه شهادة على عصره ، وعلى كل العصور .

الصرخة الثامنة

«أرنست همنجواي»

في نهاية بدايتي ، وفي فناء حياتي ..

«إن مقياس التزام الكاتب بالصدق ، يجب أن يكون عالياً ، إلى حد أن يتج ابتكاره الناشئ عن تجربته شيئاً أصدق من كل ما هو واقعي» .
«أرنست همنجواي»

نهاية متوقعة تلك التي انتهت إليها الكاتب الروائي «أرنست همنجواي» فليس بعيداً ولا مستبعداً على رجل قضى حياته يتعرض للموت وينجو منه ، أن يلقي مصرعه بيده ، ولو كان ذلك على سبيل الخطأ وبحض المصادفة .
فللستعرض حياة «همنجواي» ، يكاد يجد أن الأحداث الملمعة في حياته لم تكن أحداثاً أدبية فحسب ، بل كانت كذلك أحداثاً وجودية ، ترتبط بصميم وجوده ، وما عرض له من مهالك ، وتعرض له من أنظار . فقد اشترك في الحرب العالمية الأولى ضابطاً فخرياً في الصليب الأحمر ، ينقل الجرحى ويوزع الحلوى على الجنود ، حتى انتهت الحرب فعاد إلى بلاده ؛ يحمل جلته العسكرية ذات الثقوب ، ولا يكاد يوجد في جسده موضع إلاويه إصابة .

ثم عاد واشترك في الحرب العالمية الثانية ، قضى عامين يحوب البحار ويقوم بعمليات انتحارية تستهدف تحطيم غواصات العدو ، حتى خرج من الحرب وقد أصيب رأسه ، بحيث لم يكاد يوجد فيه موضع إلاويه جرح ، أما في أوقات السلم فقد تعرض لثلاث حوادث سيارة خطيرة كما تعرض لحادثي طيران في خلال يومين أصيب فيهما بجروح في ركبته ، ورضوض في

رأسه ، وهو يتذكر أنه قبل عيد ميلاده التاسع عشر بأربعين ، حدث انفجار أصيب فيه بجرح بالغ ، حتى كادت دراسته في كتاب الكون تنتهي قبل أن تبدأ ..
يقول « همنجواي » عن نفسه : « وسيموت هذا الرجل ألف مئة قبل ميتته الحقيقية ، ولن يشفى تماماً من جراحه ، مادام « همنجواي » حياً يسجل مغامراته » .
وكأنما آثر « همنجواي » أن يكون مصرعه بيده ، بعدما صارع الموت وتغداه ..

الكون في حالة طوارئ :

ولم تقتصر مشاهد الحرب ، وآلام الجرح ، ورؤى الموت على الحياة التي عاشها « همنجواي » ، بل امتدت إلى أدبه ، وأصبحت مناخاً طبيعياً في رواياته ، فالحياة حرب ، والبطل جريح ، والنهاية إن لم تكن الموت فلا أقل من أن تكون الأحلام التي تطوف بالناثم عندما يفكر في الموت .. هكذا كان « نك آدمز » جريحاً في مجموعة قصصه (في عصرنا) ، كما كان « جاك بارنس » جريحاً في رواية (والشمس تشرق ثانية) ، وكان « فردريك هري » كذلك في رواية (وداعاً للسلاح) و« روبرت جوردان » في رواية (لمن تدق الأجراس) و« سانت يعقوب » في رواية (العجوز والبحر) ، بل كل هؤلاء البطل كان جريحاً بالمعنيين ، الحقيقي والمجازي .. لأن بطل « همنجواي » هو « همنجواي » نفسه ..

وهكذا استطاع « همنجواي » الرجل أن يسلم على « همنجواي » البطل ، لينتج لنا « همنجواي » ذلك الأديب الكبير الذي عبر عن عصرنا بعمق واتساع ، عندما تصور العالم على أنه ميدان قتال سواء بالمعنى الحقيقي للكلمة بما فيها من معارك وأسلحة وجيوش ، أو بالمعنى المجازي الذي يعني العنف ، والتوتر ، والصراع ، وعندما صور الناس في عصرنا كما لو كانوا في حالة طوارئ .. فأفكارهم لزجة ، وأخلاقهم نفعية ، ومتعمهم لا ترتفع إلى مافوق الحواس ، وما يقعون فيه من حب ، لا يستغرق أكثر من وقت الإجازة ..

ذلك الجليل الضائع :

والبطل في هذا العالم هو الذي يسير بمقتضى القانون الأخلاقى الذى يمثل فضائل الجندى في أيام الحرب ، وهى فضائل تتمثل فى الشرف والتحمل والشجاعة ، وتتكشف فى الصراع ، والصراع عند « همنجواي » يسير حسب قواعد الألما ب الرياضىة ، ويصور بمنظر الصيد ،

ومصارعة الثيران ، ويفضل «هنجوى» أن يصوره بمصارعة الثيران ، حيث يكون الأفعى أوسع ، والرمز أدل ، وحياة البطل معرضة للموت ، إذا هو لم يعرف هذه القواعد من ناحية ، ولم يكن حسن التصرف من ناحية أخرى .

فالعالم عند «هنجوى» باطل ، ولكنه موجود ، والحياة معركة خاسرة ولكن على البطل أن يحسن التصرف عندما يشرف على الهلاك ، وتلك كانت (المقولة الأدبية) التي اتخذها «هنجوى» ركيزة محورية تلهم عليها أحداث قصصه ورواياته ، كما كانت استجابة واعية لدعوة الناقد الأميركية الشهيرة «جرتروود شتاين» من أن الأدب يجب أن ينبع من التجربة المباشرة ، وأن يصفها في الحال ، وأن على الكاتب أن يرى ما يريد وصفه ، لا أن يصف ما يراه .

«جرتروود شتاين» هي التي أطلقت على «هنجوى» وزفاقه ، ممن هجروا أوطانهم ليجرّعوا الحياة في باريس ، اسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذي كان يضم إلى جانب «هنجوى» كلا من «جون دوس باسوس» و«مالكولم كولي» ، وأرشيالد ماكليش ، وفورد مادوكس فورد ، وسكوت فيتزجيرالد ، فضلا عن أوزارباوند ، وجيمس جويس ، وت . س . اليوت .

وكان ذلك في العشرينات من هذا القرن ، حيث كانت السمة المميزة لباريس في تلك الفترة بالذات ، أنها المدينة العلية التي تحوى في داخلها كل الاتجاهات المتعارضة ، والتيارات المتناقضة ، سواء في الفنون أوفى الآداب . وكان الأدباء والفنانون يهرعون إليها من كل مكان ، بل ويعيشون فيها حتى النخاع ، كي يتشربوا روح الفن المتعددة الظلال والألوان .

ولقد تركت هذه التجربة الباريسية بصماتها واضحة على فن «هنجوى» الروائي ، إذ نجد أن مضمون رواياته الرئيسية ، يدور حول الحياة بعيداً عن أميركا مسقط رأسه ، وكل أبطاله كانوا أميركيين في مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ، كما هو ممثل في أوروبا العتيقة ، وفي باريس .. مدينة النور .

وهذا معناه أن الإحساس بالمكان والإحساس بالحقيقة أمران لم يكن عنهما غنى في فن «هنجوى» ، ولكن التوحيد بين التباينات ، وإيجاد التعاون بينها في الرسم بالكلمات ، لا يتم إلا من خلال الإحساس بالشهد ، ولقد كان «هنجوى» ، وهو يطوف في الأفكار

ذات اللسان اللاتيني ، ويشهد الجواهر من مائنة في حقى ، إلى مقعد في مسرح ، ليدكرنا بالمراقب في قصيدة « براوننج » الشهيرة : (كيف يجدها الإنسان للمعاصر ؟) .

إنه يتحسس نبضات قلب الكون ..

ويقف منه وجهاً لوجه غير هباب ..

وذات يوم في عام ١٩٢٥ كتب « ألفرد هاركوت » إلى « لويس برومفيلد » ، يقول : « إن أول رواية « لمنجوى » ، قد تيز أرجاء البلاد » ، ولم تحض على هذه العبارة أكثر من سنة واحدة ، حتى صلت الرويا ، وأفاق « منجوى » صباح يوم من أيام الخريف بباريس ، ليرى أن الشمس أيضاً قد أشرقت ..

وأحدثت الرواية ما أحدثت من ضجة وضجيج ، ونالت ما نالت من تقدير النقاد والجمهور ، وعادت على « منجوى » بماعادت عليه من الشهرة والنجاح ، وكأنما أعادت إلى الأذهان والأسماع ، عبارة الكاتب الروالى الشهير « سكوت فيترجيرالد » ، الذى قال فيها عن « منجوى » : « فى هذا أنبشكم نيا كاتب شاب اسمه « أرست منجوى » ، يعيش فى باريس .. وهو ذو مستقبل لامع ، لن أدخر جهلاً فى البحث عنه ، فإنه الجواهر الذى انتلى عنه الزيف » .

أجل إنه الجيل الرائع ، وليس الجيل الضائع .. » .

الشعر والحقيقة :

حين كتب « جوته » ترجمة حياته سماها (الشعر والحقيقة) فلو أننا جعلنا الفكرة الأولى هى الثانية فى هذا العنوان ، كما يقول الناقد الأمريكى « كارلوس بيكر » لا نطبق العنوان تماماً على حياة « منجوى » ..

والواقع أننا نجد « منجوى » ، وقد أسلم ذاته منذ البداية ، للحقيقة ، أى لنقل الأشياء . كما هى وكما كانت ، نقلاً دقيقاً يكاد يكون حرفياً . وتحت السطح فى كل آثاره ، يكن الشعر ، أى ذلك الطلاء الرمزي الذى يمنح رواياته عمقاً وحيوية ، ويكسيها الوهج والضياء . وإذا كانت كتب تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وقد درجت على وصف « منجوى » (بشيخ الطيعيين) ، فهذا وصف لا يبلغ نصف الحقيقة ، لأنه يقلل ما يقع تحت السطح الخارجى فى قصصه ورواياته ، أما أن « منجوى » يحقق برسلته الفنية أموراً يعجز عن

تحقيقها أسلافه من الطبيعيين ، ومقلوه من المحدثين ، فذلك شيء لا يخفى عن الأبصار ، ولكن علينا أن نذكر دائماً أن السرفى تفرضه هذا ، هو تيار الشعر الذى يتغلغل فى كل آثاره ، ابتداءً من روايته (والشمس تشرق ثانية) وانتهاءً بروايته (العجوز والبحر) .

ومما يلخص رأى « همنجواى » المبكر ، الذى ظل يلتزمه بجانب واحد من وعيه الفنى لا يجوانبه كلها ، قول الفيلسوف « ألبرت شفيتر » فى فلسفة « جوته » الطبيعية : « لا معرفة صحيحة إلا المعرفة التى تضيف شيئاً إلى الطبيعة ، سواء عن طريق الفكر أو عن طريق الخيال ، وهى المعرفة التى لا تعترف بصحة شيء سوى ما جاء عن طريق بحث برىء من التحيز ، خال من التسليم ، وعن عزم وثيق خالص للشعور على الحقيقة ، وعن تأمل يتغلغل فى قلب الطبيعة » .

وما قاله الفيلسوف « شفيتر » إنما يلخص موقف « همنجواى » فنياً وأخلاقياً ، ولا يحتاج إلى شيء من التمديل إلا بأن نضيف إليه كما يقول « كارلوس بيكر » (الطبيعة الإنسانية) ذلك لأن « همنجواى » قلما عفى بالكون غير الإنسانى ، إلا بمقدار ما يعينه على توسيع فهمه فى مجال العقل الإلهامى نفسه ، أما التأمل الذى يتغلغل فى قلب الطبيعة ، فإنه ينتهى لديه بتأمل يتغلغل فى قلب الإنسان ..

الفن أصلق من الواقع :

وهذا معناه أن ثمة عاملين يكفلان قوة البقاء لفن « همنجواى » ، أحدهما ، استجماع فنه للحقيقة ، والثانى ، استثار الشعر وتوظيفه ، وليس الثانى بأقل شأنًا من الأول فكلاهما كمنحاحى الطائر ، لا يد له منها مما لكى يقوى على الطيران .

وقد نقول فى تعريف هذا الشعر أنه سيطرة الفنان على العلاقة بين الزمنى والخالده ، أو بين الزمن والخلود ، وهو يعبر عن هذه السيطرة باستخدام الرموز التخيلية ، وأكثر هذه الرموز مستمد عن طريق خياله من العالم للمادى المنظور ، كالجبال والسهول ، والأنهار والأشجار ، والجو والفصول ، والبر والبحر ، وقد منح « همنجواى » هذه الصورة الطبيعية قوة عاطفية شعورية بفضل طريقة تمثله لها ، فهو يعلم مثل الشاعر الشهير « وردزورث » ، أن الأشياء « الطبيعية لا تستمد تأثيرها من خصائص ذاتية فيها ، من ذواتها على الحقيقة ، وإنما من صفات تسبغها عليها عقول الذين يقفون على جوهر تلك الأشياء أو يتأثرون بها ، وإذن فالشعر

ينبتق من حيث يجب أن ينبثق ، من نفس الإنسان ، وهي توصل طاقاتها الإبداعية إلى صور العالم الخارجى .

على أن « همنجواى » حرص فى ذات الوقت ، على أن ينقل الأشياء الطبيعية كماهى فى ذاتها ، بدقة وأمانة وبإخلاص وشرف ، ومن امتزاجها بالعاطفة والخيال جاءت تلك المظاهر الطبيعية رموزاً فى فمه ، فلم يقل حظها من الواقعية بل زاد ، لأنه مسحها من القيم ضعفين أو ثلاثة أضعاف ..

ولقد عبر « همنجواى » عن هذا بقوله : « إن مقياس الترام الكاتب بالصدق يجب أن يكون عالياً إلى حد أن يتسج ابتكاره الناشئ عن تخرته شيئاً أصدق من كل ما هو واقعى . » وقد نقول كما قال « كارلوس بيكر » . « إن الابتكار فى هذا المقام يعنى ذلك الشكل من المنطق الرمضى الذى يوازى المنطق العقلى عند الفلاسفة ، خاصة وأن « همنجواى » يدرك تمام الإدراك أن العلاقة بين الزمن والحلود ، لا يستطيع التعبير عنها بمصطلح عقلى ، وإنما يمكن ذلك بمصطلح رمضى . وقد يستمد بعض الكتاب تلك الرموز من آداب سائقة ، أما « همنجواى » فعادة ما يستمدّها من الطبيعة عن طريق الإدراك الحلى للتجربة الإنسانية ، فى أجواء طبيعية .

والواقع أن أفضل روايات « همنجواى » ، هو ما استمد قوته وقدرته على البقاء من الربط بين الحقيقة الطبيعية ، وبين الرموز الشعرية المستمدة من الطبيعة ، وهذا الربط نفسه هو الذى جعلها « أصل » كتابة فى ميدان الرواية فى القرن العشرين .

والواقع كذلك ، أنه من خلال التواشج المتبادل بين الحقيقة الطبيعية وبين الشعر الطبيعى ، استطاع « همنجواى » أن يوهنا كما قال أحد النقاد بأنه عثر على أدب لا علاقة له بالأدب ، على أدب لم يفسده الأدب ، ولم ينل منه شيئاً ، أحل .. لقد قص « همنجواى » على الواقعى بكلتا يديه ، فوضع اليمنى على العقل ، ووضع اليسرى على القلب !

سحر الإيحاء وليس الإيحاء الساحر .

بعد التجربة والرمز ، يجىء البعد الثالث فى ف « همنجواى » الروائى وهو الأسلوب ، فيمثل الدروة التى انتهى إليها الكاتب ، ولم يلفها كاتب آخر زمانه أو عاصره ، فأسلوب « همنجواى » يمتاز بالدقة والبساطة معاً ، أوبالكثافة والإشراق فى آن واحد ، ففيه من العفوية

ما في لغة الحديث ، وفيه من العذوبة ما في لغة الشعر ، وفيه بعد هذا وذاك القسرة على ترويض الجملة والمقدرة على تلوين العبارة ، فوحدة الأسلوب عند «همنجواي» هي الجملة منفردة ، لا الفقرة تجتمع فيها عدة جمل . والفنية هي أن يحمل الكاتب الجملة الواحدة عاطفة مؤثرة ، ويحفظها تصل إلى ما تصل إليه لغة الفقرة ، وبذلك استطاع «همنجواي» أن يفرق بين كتابة التقرير وبين كتابة الفن ، وأن يكشف لغة الرواية .

ولقد أفاد «همنجواي» في قضية الأسلوب من آراء الكاتب الشهير «جوزيف كونراد» حق أن تعبيراته أصعب «فورد مادوكس فورد» منذ البداية ، فوصفها بأنها «كالتقطرات الندى المتدفقة من جدول رقيق» ، ذلك لأن «همنجواي» قد توصل إليها بالتحري الكبير في انتقاء الألفاظ . وهذا معناه عملياً نفي الكلمات والتعابير الزائفة ، فهو يكتب متأثراً ، ويراجع مثبثاً ، فيترجم ويحذف ، ويدل ويدل ، ويقدم ويؤخر ، لكي يرى ما تستطيع الجملة أن تؤديه ، على أوجز صورة ، ثم ينقح عنها كل ما يمكن أن تستغنى عنه العبارة .. والواقع أن فناناً كهذا ، لا بد وأن يتفق مع كاتب مثل «كونراد» ، إذ يقول هذا الأخير : «إن العناية الجاهدة الدائبة التي لا تعرف تهاوناً ، العناية بشكل الجمل وجرسها ، هي التي تسكب سحر الإيحاء على الكلمات المألوفة ، الكلمات المتقنة البالية ، التي مسخ رواها سواه الاستعمال ..»

والإيحاء الساحر ، تعبير لا يجده أبداً في كل ما كتبه «همنجواي» ، ولكن سحر الإيحاء متوافر في كل ألفاظه حتى العتيقة للتقادمة ، وقد يكون ظاهر هذه الألفاظ مبتدلاً ، ولكن باطنها حافل بالإيحاء الذي لا يستطيع أن يثبث فيها إلا فنان أصيل ، وهذا ما عبر عنه «همنجواي» بقوله : «إن مهمتي أن أجعلكم تبصرون ... ذلك هو .. ولا شيء سواه ، وذلك هو كل شيء» .

لهذا لم يكن عبثاً ، بل كان من الطبيعي أن يذهب كثير من النقاد إلى أن أسلوب «همنجواي» النثرى هو السبب الحقيقي في انتشاره ونطوره ، وعندما منح جائزة (نوبل للآداب) عام ١٩٥٤ ، نص قرار هيئة التحكيم على ... «تمكنه من إبداع أسلوب متميز في فن الكلمة الحديثة» .

وهكذا كانت هذه الأبعاد الثلاث . التجربة والرمز والأسلوب ، هي المقومات الأساسية في فن «همنجواي» ، ذلك الفن الذي ارتفع بصاحبه إلى مكانه «سكوت فيتر جيرالد» في

أميركا و جيمس جويس « في إنجلترا ، « ومارسيل بروست » في فرنسا ، « وفراز كافكا » في تشيكوسلوفاكيا ، والذي جعل منه أحد صناع الرواية الحديثة لافي بلاده فحسب بل وفي العالم كله ..

رحلة في ضمير الحياة :

على أننا لن نستطيع تقييم فن « همنجواي » الروائي ، على نحو متكامل ، ما لم نتصل به في منابعه الأولى ، ونفحص معه حتى مصبه الأخير ، فإذا كان « هرمان ملفيل » يعد البحر جامعته التي تخرج فيها ، وكان « وليم فوكرز » يعد الجنوب الأمريكي جامعته التي تخرج فيها هو الآخر ، فإن الجامعة التي تخرج فيها « همنجواي » ونال منها إجازته إلى دنيا الأدب ، هي القارة الأوربية ، وكانت الموضوعات التي درسها في تلك الجامعة غير الأدب والفن ، هي اللغات والناس والسياسة ومؤتمرات السلام والحرب وآخر هذه الموضوعات أولها في الترتيب الحقيقي لهذه القائمة .

وهذا معناه أن المتبع لتطور « همنجواي » الأدبي ، الذي كان انعكاساً لتطوره الحيائي أو الوجودي ، يستطيع أن يميز فيه مراحل ثلاث : المرحلة الانفرادية ، والمرحلة الاجتماعية ، والمرحلة الإنسانية ..

أما المرحلة الأولى . فتصورها رواياته : (في عصرنا) ١٩٢٥ ، و (الشمس تشرق ثانية) ١٩٢٦ ، و (وداعاً للسلام) ١٩٢٩ ، وكلها تدور حول الحرب ، ثم الاغتراب ، ثم الانسلاخ عن المجتمع ، أما نقطة الانطلاق فتجدها في إحدى قصص مجموعته القصصية (في عصرنا) حيث يصف مشهداً من مشاهد الهجرة بسبب الحرب ، وبين للمهاجرين طبيب اسمه « نك آدمز » وفي الطريق يضطر الطبيب إلى إجراء عملية جراحية لامرأة تعسر في الولادة ، ولا يحتمل الزوج صراخ زوجته ، فيقدم على الموت ، على حين أن وليده يخرج إلى الحياة ، وتلك كانت أولى المشاهد المؤثرة في حياة « نك آدمز » ، رجل يموت في ظروف قاسية ، وطفل يولد في ظروف أشد قسوة .

ومن هنا بدأ « همنجواي » يحس بشاعة الحرب ، ويسخر من أسطورة السلام ، ويشهد هذا الإحساس ويقوى ، حتى يتخذ صورة القرار والاعتراق في رواية (الشمس تشرق ثانية) حيث تدور أحداثها بين أبناء الجيل الذي عرف باسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذي بدأ

حياته العملية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، التي أتت على كل القيم والمبادئ ، التي عاش على نورها جيل ما قبل الحرب .

وبطل الرواية أميركي يلحق « جاك بارنس » يفر بعد انتهاء الحرب ويلتحق بجماعة المغتربين في باريس ، وهم أفراد ضائعون يفرون من الهزيمة المعنوية بالأكل والشرب وصيد السمك ، ومشاهدة مصارعة الثيران ، فالبطل منفصل عن أصوله وجذوره ، ومن خلال صمله مراسلا حربيًا يصاب بجرح عميق ، يكون من نتيجة أن يصاب بالعقم ، ويصبح غير قادر على الإنجاب .

أما بطل الرواية « بریت » فهي فتاة إنجليزية ، مقبلة على كل مباحج الحياة ، وكانت حيويتها المتدفقة بمثابة المحور الذي تدور من حوله الأحداث الرئيسية في الرواية ، وخاصة مع « جاك » برغم اليأس المطلق من إيجاد علاقة حقيقية كاملة معه . وتظل العلاقة تتطور بين « جاك » ، و « بریت » حتى تصل إلى قمتها في أسبانيا ، في أثناء مشاهدة مصارعة الثيران ، وكانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام « همنجواي » بحلبة المصارعة ، اللهم أننا نشاهد كافة الأبطال مفضلين ومعتزين ، بلا هدف ولا اتجاه ، فالبطل كذلك .. وكذلك البطلية .. وبمثل كل الأبطال ، أما الأحداث فهي تدور في حلقة مفرغة ، كأما الشمس تشرق ، لتعود ثانية إلى المكان الذي أشرقت منه ، ثم تشرق من جديد .

أما رواية (وداعاً للسلاح) فلها تنتهي هذه المرحلة ، وعندما تصل معالجة موضوع الحرب إلى ذروتها الأخيرة ، فإذا كانت الرواية الأولى (في عصرنا) قد وصفت الحرب في ذاتها ، ووصفتها الرواية الثانية (والشمس تشرق ثانية) في آثارها ، فإن هذه الرواية الثالثة والأخيرة ، في أول مراحل تطور فن « همنجواي » ، إنما تحاول أن تفسر الحرب بردها إلى عناصرها الأولى . وتدور أحداث الرواية حول مرافقة البطل الأميركي الملازم « فردريك هنري » للقوات الإيطالية المحاربة ، ثم إصابته بجرح خطير في ركبته ، وإرساله إلى ميلانو للعلاج . حيث يقع في حب ممرضة إنجليزية شابة تدعى « كاترين باركلي » ويضطر إلى العودة إلى جبهة القتال ، وعندما يتقهقر الجيش من (كابورتو) يحس بشاعة الحرب ، ومرارة الانسحاب ، وازدراء قيمة الإنسان ، فيعلن المثل الزائفة التي ادعها الحرب ، ويلقي بنفسه في النهر ، ويهرب عساه أن يجد في الحب ، ما يسوغ تحليه عن الحرب . ويهرب إلى سويسرا مع الممرضة وكانت حينذاك حاملاً منه ، وتقوم بعملية الوضع ، ولكنها تموت في أثناء الولادة ،

وإذا به يجد نفسه فجأة وحيداً لا يملك شيئاً ، وقد تراءت له الحياة صراعاً ، الفاتر لا يكسب فيه شيئاً . والبطل هنا ليس تعبيراً عن عنة الغائب في عزلة فحسب ، بل هو أيضاً رمز للإنسان الحديث في مأساته ، فبطل « همنجواي » لم يتحرر ، ولكنه عرف كيف يواجه الموت ..

ثم تأتي المرحلة الاجتماعية :

أما المرحلة الثانية في تطور « همنجواي » ، فتبدأ برواية (أن تملك أولاً تملك) ١٩٢٧ وتنتهى برواية (لمن تلق الأجراس) ١٩٤٠ مروراً برواية (الموت عند الظهيرة) ١٩٣٢ وثلاثتها تعرض المرحلة الاجتماعية في حياة « همنجواي » ، بعدما أحس أن بطله بمنزل عن المجتمع ، قد تشرد وتعذب ولم يعد أصيلاً ، وأن عليه إما أن يجد لأبطاله جلدوراً جديدة ، أو أن يعيد تقييم جلدورهم من جديد .

ولكن ما معنى أن يجد البطل عند « همنجواي » الأسباب التي تصل وجوده بالموضى ؟ معناه أن يشق لنفسه طريقاً مستقلاً إلى حد كبير ، عن طريق أى رجل آخر ، وهذا يلائم من إحدى الزوايا حقائق العصر الذى نعيش فيه ونغياه ، ذلك أن أى إنسان معاصراً لا يستطيع أن يستكنه حكمة شعبية موروثة كالأمثال مثلاً ، إلا إذا مارس تجربة تثبت له صدق هذه الحكمة ، غير أن الكشف للمستقل من ناحية أخرى ، إما هو مخافة مخاترة لقسم كبير مما نريد أن نعرفه ونعرف عليه ، ولعل من الإنصاف أن نقول إن أبطال « همنجواي » يبادون الفكر ، وأنهم فوضويون إلى حد أن كلا منهم يريد أن ينشئ لنفسه قانوناً خاصاً ، دون أن يتعرف على حصيلة التجارب التي مر بها غيره ، غير أن هذا وإن كان يصدق في حدود ، على أكثر الناس ، فإنه يصدق بنوع خاص على أبطال « همنجواي » ، ومن ثم فإن أبطال إننا هم أبطال من مناخ هذا العصر .

والواقع أن هناك ثلاثة مبادئ تلتق بنسب مختلفة في فلسفة البطل عند « همنجواي » وهي : العقلانية والذرائعية والتجريبية ، وقد نضيف إليها مبدأ اللذة (السيكلوجية) ، ذلك لأن القواعد عند « همنجواي » أوسع وأعمق من هذا بكثير .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة التقديرية ، تتناول رواياته الثلاث ، التي تشكل المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفنى ، أما رواية (أن تملك أولاً تملك) فتتمثل إنساناً بليد الإحساس ، طريد القانون ، يحيا على عمليات التهرب ، حتى تشب معركة بينه وبين رجال

الشرطة ، يقتل فيها ، ولكنه يتعلم وهو على فراش الموت (أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحيداً) ..

والواقع أن «همنجواي» بعد انفصاله عن المرحلة الأولى ، عاد فعلاً إلى المجتمع بعد نشر هذه الرواية ، واشترك في الحرب الأسبانية إلى جانب قوات الحكومة ، وخرج من الحرب وقد تحسدت في فكره عبارة «جون دون» : «ليس الإنسان جزيرة قائمة بذاتها» تلك العبارة التي وضعها على مطلع روايته (لن تدق الأجراس ؟) ، ويظل هذه الرواية هو «روبرت جوردان» الذي يشترك في الحرب الأهلية الأسبانية ، ويعهد إليه بنسف جسر لكي يساعد على تقدم الجيش ، ويقضي ثلاثة أيام بكهف في بطن الجبل ، وأخيراً ينجح في نسف الجسر ، ولكنه يجرح في أثناء انسحابه ، ويترك لكي يواجه الموت .

وتنتهى الرواية على مدرك فلسفي واحد ، هو (أن الحياة تستحق أن نحياها ، وأن هناك قضايا جديرة بأن نموت من أجلها) .

ويتضح من هذا كله ، أن الحرب كانت الركيزة المحورية التي شغلت فكر «همنجواي» . وأنه إذا كان قد جسدها كصراع لا معنى له في رواية (وداعاً للسلاح) فإنه يحاول في رواية (لن تدق الأجراس ؟) تأكيد التضامن البشري في مواجهتها ، باعتبارها محنة عاتية تهدد الجنس البشري .

وكان هدفه من وراء هذا كله ، كما أوضحه في رواية (الموت عند الظهيرة) ، أن يساعد الإنسان على معرفة إحساسه الحقيقي تجاه ما حدث بالفعل ، أى تحليل العلاقة العضوية بين الإحساس والحدث ، لأن قيمة أى حدث في الوجود ، إنما تكن في الأثر الذي يمارسه على أحاسيس الإنسان ، التي لا تتحرك ولا تتفاعل إلا من خلال الأحداث .

ولقد اتضح إلحاح فكرة الموت على وجدان «همنجواي» ، في رواية (الموت عند الظهيرة) وهي الرواية التي كتبها في عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران في أسبانيا ، وفيها قدم «همنجواي» تحليلًا باهرًا لعروض المصارعة ، التي يعتبرها الكثيرون نوعاً من الممجة والوحشية والبربرية ، ولكن «همنجواي» يصمها بانفعال ، بل ومحبة ، لدرجة أن كثيراً من النقاد اعتبروا مصارعة الثيران بمثابة المضمون الذي يجيد «همنجواي» الكتابة عنه بعد مضمون الحرب .

ومن المميزات الواضحة في (الموت عند الظهيرة) وتلك ميزة رائعة في القنان والأثر الفنى ،

ابتعاده عن التجريد الخاوى ، ذلك لأن البطالين اللذين اختارهما «همنجواى» وهما «غويا» و «ميرمه ومايرا» على الرمل للتلطخ بالدم ، هما من هواة الواقعى ، يؤمنان بما يعرفانه بالتجربة ، ويعرفان كيف يواجهان حقائق الحياة ، ومن بينها حقيقة الموت ، وهما على وعى كامل بما بين تلك الحقائق من تواشج نفسى ، وترباط عاطفى .

ولقد وردت أولى إشارات «همنجواى» إلى صفات البطل فى رواية (الموت عند الظهيرة) عندما قال : «هناك بطلان يسجاني ، أحدهما البطل فى ثوب الرجل العمل ، والآخر البطل فى مسلك الفنان ، ومن خصائصها معاً يتكون البطل الذى أثره ! . وغير من يمثل النوع الأول للمصارع «مانويل غرسيه» ، الذى يسميه «همنجواى» «مايرا» وغير من يمثل النوع الثانى الفنان الأسباني «غويا» وكان «همنجواى» يحق ، يعتقد أنه سينال فى حلقات مصارعة الثيران ، شعوراً بالحياة والموت . فأخذ يتردد عليها لهذه الغاية ، غير أن رواية (الموت عند الظهيرة) تدل على ما حدث له ، حين وجد طريقه إلى المبادئ المثالية والأخلاقية التى تسيطر على تلك المأساة ، مأساة مصارعى الثيران ..

وقد كان هذا كله ، عاملاً هاماً فى تطوره الفنى ، الذى ظهر فى رواية (لن تدق الأجراس ٩) ، كما كان عاملاً هاماً من العوامل التى جعلت من (الموت عند الظهيرة) أول عمل أدبى يمجّد العنف ، كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ، فالإنسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف ، بل ويحمله إلى طاقة إبداعية تثير النشوة والانطلاق ..

ماقبل المرحلة الأخيرة :

وقبل أن تنتقل من المرحلة الثانية والوسطى إلى المرحلة الثالثة والأخيرة تصادفنا على قارعة الطريق رواية «تلوج كلمنجاو» القصيرة ، التى تعد بمثابة همزة وصل ما بين المرحلتين ، فإذا كان الموت يمثل تنويعاً متوازياً على الحرب فى رواية (لن تدق الأجراس) فإنه يتحول إلى خط درامى رئيسى فى رواية (تلوج كلمنجاو) التى تعد من أروع الروايات القصيرة التى كتبها «همنجواى» .

فهى تدور حول كاتب أميريكى شئت مواهبه النفسية وقدراته الإبداعية فى مجالات غير مناسبة ، حتى كانت نهايته فى أحراش أفريقيا السوداء ، حيث يسعى إليه الموت فى ثوب مرض (الفرغرينا) الذى أصابه ، وراح يتأمله وهو يذب فى أوصاله ، ينخر فى عظامه ، ويسرى فى

خلاباه ، يقول همنجواى فى وصف بطله .

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ، إذ أحس بصيرير العدم يسرى فى أوصاله ، تدفق الموت عليه كموجة مياه عاتية ، أوكتيار هواء جارف ، ولكن كفراغ هائل ومفاجئ . له رائحة خبيثة ودفينة ، وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الحبيث المشهور براخته التنتة ، وهو ينطلق محيطاً بدائرة العدم »

ومع هذا كله ، تظل فكرة الصراع ماثلة أمام عيني بطل « همنجواى » ، فهو لا يستسلم للموت تماماً ، ولكنه يظل يصارع حتى الرمق الأخير . وهذا معناه فى نظر همنجواى ، أننا لا يمكننا أن نتحيل هذا العالم بدون فكرة الصراع ، لأن الحياة بدون هذه الفكرة هى الموت بعينه ، ومن هنا كانت حياة أبطال « همنجواى » فى صميمها مقاومة للعدم ، ومن هنا تبتدئ الختمية المنطقية للصراع الدرامى الذى أقام عليه أعماله

وأخيراً .. نجبى المرحلة الأخيرة :

أما المرحلة الثالثة والأخيرة ، التى تمثل الطور الإنسانى فى تطور « همنجواى » فتتمحور حوله روايته الخالدة (العجوز والبحر) وهى الرواية التى فازت بجائزة (بوليتزر) الأمريكية عام ١٩٥٢ ، وأدت إلى فوز صاحبها بجائزة نوبل بعد ذلك بعامين ، والتقى قال عنها « ت.س. اليوت » ، إنها تكشف عن طاقات جديدة « لأرنست همنجواى » .

وتتمحور هذه الرواية عن صياد عجوز اسمه « سانت يعقوب » قضى أربعة وثمانين يوماً دون أن يصطاد شيئاً ، فقرر أن يدخل إلى تيار الخليج ليصطاد ، وفى ظهر اليوم الأول علقبت بسنارته سمكة ضخمة ، وليلة يومين يظل المحوز قابضاً على حبل سنارته ، والسمكة تجره بعيداً إلى داخل البحر ، وفى اليوم الثالث استطاع أن يقتل السمكة بحريته ، وأن يجرها إلى سطح القارب .

وفى طريق عودته أحست كلاب البحر بالسمكة ورائحة الدم ، فأتحلت تنقض عليها ، وما أن عاد الصياد إلى الرفأ حتى كانت الكلاب قد أدت على السمكة ، بحيث لم يعد يبق منها سوى هيكلها العظمى ، فيجره الصياد العجوز عائداً إلى الشاطئ ، ويذهب إلى الكوخ لينام ، ويحلم بأيام أخرى .

تلك هى رواية (العجوز والبحر) رواية تبدو بسيطة إذا نظرنا إليها من حيث خطوطها

الكبرى ، ولكنها في الواقع تصوير عميق للحياة على أنها صراع ضد قوى الطبيعة ، ولكنه صراع يمكننا أن نحز فيه نوعاً من النصر ، فلي الرغم من التعب الجسدي الذي وصل بالصياد إلى درجة الإعياء ، وبالرغم من التعب النفسي الذي وصل به إلى درجة الإذلال ، فإنه انتصر ، وكان انتصاره المعنوي إيماناً بأن ما فعله لم يكن عبثاً ولم يضع سدى .

والرواية من هدى الناحية يمكن أن ينظر إليها على أنها (تراجيديا) حديثة ، تمثل صراع الإنسان بإزاء القوى الطبيعية وإحرازه نوعاً من النصر ، ومن ناحية أخرى يمكن أن ينظر إليها على أنها شبيهة بالتراجيديا اليونانية ، عندما يسقط البطل ، ويكون قد حقق نوعاً من العظمة . وبهذه الرواية يكون الدور الأدبي الذي قام به « همنجواي » قد انتهى ، ويكون قد أدى دوره خير أداء ، وأن « همنجواي » نفسه ليعلم عن انتهاء دوره الأدبي بعد إصداره هذه الرواية ، إذ يقول : « لقد حصلت أخيراً على ما كنت أعمل من أجله طوال حياتي » . أما قول « همنجواي » : « في نهايتي بلديقي ، وفي فناءي حياتي » فليس أبلغ منه ولا أدل على أن الرجل كان عظيماً في حياته ، وسيظل كذلك بعد موته ، « فهمنجواي » هو الأديب الذي استطاع أن يعبر عن ضمير العصر المعاصر ، وهو الرجل الحقيقي المملوء بالدم والحرارة والدموع . وأخيراً قتله رصاصة طائشة ، وهو الكاتب الذي طالما واجه الموت ..

ضمير العصر :

أجل ، إنه إذا كانت مسئولية الفنان الاجتماعية هي تقديم حقيقة التحررة الإنسانية ، فلم يكن بين الكتاب المعاصرين من هو أكثر اضطراباً بالمسئولية من « همنجواي » ، سواء لفنه ، أو للأساس القوى من المعتقد الأخلاقي والجمالي الذي يقوم عليه هذا الفن .

ولقد كان « همنجواي » يحق الإنسان المسئول أمام من ؟ أمام ضميره ، وكان كذلك الكاتب المسئول أمام من ؟ أمام عصره .

وكان على حد تعبير الشاعر الأيرلندي « بيتس » ، الإنسان والمكان الذي عرف كيف يجمع بين الحقيقة والعدالة في رؤية واحدة .

فها هنا الحقيقة وها هنا العدالة ، وها هنا يقف في وسطها جامعاً بينهما في تحررة حية وحياة واحدة « أرنت همنجواي »

الصرخة التاسعة

« يوجين أونيل »

ولدت في لوكاندة .. وميت في لوكاندة

« لقد أحببت وعريقت ، وكسبت ونحسرت
وغنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة .. فليس
يكفى الحياة أن تكون مخلوقة ، بل عليك أيضاً أن
تكون خالقها ، وإلا سألتك أن تردى نفسك
موارد الهلاك .. » « يوجين أونيل »

« يوجين أونيل » هو الكاتب الدرامى العملاق ، الذى استطاع أن يقوم بدور خطير في تاريخ المسرحين .. الأمريكى والأوروبى ، فهو في تاريخ المسرح الأمريكى أبوه الشرعى ومنشئه الحقيقي ، وهو رائد المسرح الأوروبى في مرحلة انتقاله من صعيد الواقعية إلى الصعيد التعبيرى ، ولهذا لم يكن عبثاً ، أن جاءت جائزة بوليتزر ثلاث مرات في عام ١٩٢٠ . وعام ١٩٢٢ ، وعام ١٩٢٨ كما جاءت جائزة (نوبل) في عام ١٩٣٦ ، وبذلك أحست الدنيا الجديدة أن قد أصبح لها كاتبها المسرحى الأول ، كما أحس العالم العربى أنه قد تزعم مسرحه فنان عظيم .

ولكى نفهم « أونيل » فهماً متكاملًا لابد لنا قليلاً أن نتعرف على ذلك الحدث الدرامى البسيط ، الذى كان الكاتب يبدأ منه ويعود إليه أبداً ، والذى هو مفتاحنا في فهم شخصيته وتنشيط مسرحياته ، وأعنى بذلك الحدث حياته ، وما تعرضت له من أزمات وجودية وتحارب حية ، كان لها أثرها البالغ في شكل فنه ومضمونه معاً ، كما كانت حياته مادة خصبة لكتابات ، بل كانت في ذاتها دراما حقيقية لا تقل في عنفها وروعها عما كتبه « أونيل » نفسه من درامات أو عما كتبه أى فنان آخر عظيم .

ولقد لحص « أويل » حياته وحياة كل فنان عظيم في مسرحيته (الإله الكبير براون) حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « لقد أحبيت وعريدت ، وكسبت وحسرت ، وغنيت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة ، ولقد كفيتها حلجتها ، فلن كانت قد خرجت عن طاعى اليوم ، ما ذلك إلا لأننى أصبحت أضعف من أن أبقيا فى عصصى ، فليس يكفى الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضاً أن تكون خالقها وإلا سألتك ألا تردى نفسك موارد الهلاك » .

ولد فى لوكاندة . ومات فى لوكاندة :

ولد « يوجين أونيل » عام ١٨٨٨ فى لوكاندة بحى برودواى على مقربة من المسرح الذى كان أبوه « جيمس أونيل » يقوم على خشبته بتمثيل دور « الكونت دى مونت كريستو » ، فى رواية « الكسلسر دوماس » الشهيرة ، وكان أبوه مهاجراً أيرلندياً فقيراً وجد طريقه إلى الشهرة والسجاح فى تمثيل هذا الدور ، كما كان ممثلاً رومانسياً سكيراً من الطراز القديم . وشب « يوجين أونيل » على كراهية أبيه وكل ما يتصل به كرجل وفنان و « رحلة النهار الطويل فى الليل » يرسم فيها « أونيل » صورة مؤسفة لهذه العلاقة بينه وبين أبيه ، وهى الصورة التى رأيناها من قبل فى رثاء بطل مسرحيته (الإله الكبير براون) لوالديه ، حيث يقول عن أبيه : « لشد ما كان أحدنا غريباً عن الآخر .. يوم رقد مفارقاً الحياة بدا لى أن وجهه ليس غريباً على ، حق أنى حوت وساءلت نفسى ، ترى أين التقيت بهذا الرجل من قبل ؟ أنا لم ألتق به إلا لحظة ميلادى ، وبعد ذلك دب الخلاف بيننا وأنشد ينمو وينمو معه الحنظل المتوارى » .

وكانت أمه « ماري تايرون » أيرلندية كذلك ، ولكن من أصل أكثر عراقية ، وعلى الرغم من شغل زوجها بها ، وإنخلاصه لها ، إلا أنها كانت تستشعر التعماسة وتكثر من إدمان المورفين ، وكان لحياتها فى البيت ظل قائم ، أثبتته « أونيل » فى ترجمته لحياته فى (رحلة النهار الطويل فى الليل) وهى الترجمة التى وصف فيها مدى الخوف الذى لازم أمه طوال فترة الحمل ، ومدى الآلام التى تكبدتها فى أثناء الوضع ، ومدى إشفاقها عليه من الإتيان به إلى هذا العالم . لذلك سمعته يقول فى رثاء أمه على لسان بطل مسرحيته : (الإله الكبير براون) وماذا جرى لأمى ؟ إني أتدكرها فتاة جميلة فيها شىء غريب ، عيناها حائرتان مؤثرتان كأن الله أغلق دونهما مقصورة ظلماء ، وتركهما بلا شىء ولا تفسير ! » .

وسرعان ما كبر «أونيل» ليرفض كل ما يتصل بأبيه وأمه ، ويستبدل بها الخمر والمعارف ، أخواه التوهم على حد تعبيره ، وكان قد حصل على وظيفة صغيرة في صحيفة محلية بنيولندن ، وهى البلدة التى تقع على شاطئ البحر ، وفيها يقع بيت الأسرة ، ولكنه لم يلبث أن تزوج فى السر ، ثم هجر زوجته وانضم إلى ترحيله للبحث عن الذهب فى هندوراس ، ولم يحاول أبداً أن يرى زوجته ولا ابنه منها ، إلا عندما طالبتة المحكمة فيما بعد بأن يسهم فى نفقات تعليمه ..

ولقد عبر «أونيل» عن نفسه فى هذه الفترة ، فترة المغامرات فى أعلى البحار والتقل من وظيفة إلى أخرى بقوله : « من الناس من لا بيت له ، أو أن البيت بالنسبة له هو حيث يكون أكثر حرية ، ومثل هذا الإنسان لا تنتهى مغامراته طالما كان على قيد الحياة ، إنه موصوم حلت عليه اللعنة .. لعنة اللهفة إلى حال البقاع النائية والأماكن المجهولة ، لعنة الجبرى وراء السر المخبوء هناك .. وراء الأفق .. » .

لقد كان «أونيل» يحيا حياة شبيهة بتلك التى كان يحياها الكاتب الأيرلندى «سينج» ، والتى كان يحاول فيها جاداً وجاهداً أن يبحث عن كل مائة حد : « عن كل ما هو مالمح فى الفم ، وما هو مخفى فى اليد ، عن كل ما يدكى حساسة العواطف بالنضال ، وعن كل ما يوقظ فى الحياة معنى المأساة ! » .

وفى هذه الفترة ، كان كل من «يودلير» و«سوينبرن» وبخاصة «نيتشة» فى كتابه (مولد المأساة من روح الموسيقى) وبالأخص «سترنبرج» فى مسرحيته (سوناتا الشيخ) وهى المسرحية التى استمد منها «أونيل» وصفة لأمه بأنها فتاة جميلة أغلق الله دوماً مقصورة ظلماء كانوا جميعاً يعملون على تسميد خياله وإخصاب فكره ، كما كانت عواطفه قد تشبعت بحب البحر والسفن التى يزدحم بها الميناء على مقربة من داره ، والتى عمل على واحدة منها بحاراً يتجوب البحار ، ويمخر بانتظام بين (ساوثمبتون ونيويورك) ، حتى أصيب بداء السل فحجز فى إحدى للمصحات للعلاج ، ولكنه ظل يلمن الخمر بشكل يدعو إلى اليأس حتى أقدم فعلاً على محاولة الانتحار . وعلى أية حال ، فقد كانت هذه الفترة عزلة إجبارية أو هبوطاً اضطرارياً ، مكنت الكاتب من أن يطل على نفسه ويراهما من الداخل ، فإذا هو يحس برغبة ملححة فى الكتابة ، أما المادة فعنده وأما الإطار فهو . المسرحية ! .

المسرحية ذات الفصل الواحد :

وبدأ « أونيل » بكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، وما إن انتهى عام ١٩١٤ حتى كان قد كتب بالفعل إحدى عشرة مسرحية ، وفيها جميعاً كان يحاول أن ينجز شيئاً جديراً بالاهتمام في حد ذاته ، دونما اهتمام بقيمته التجارية ، وهذا ما عرّنه « فردريك لايتير » أحد أصدقائه القدامى بقوله : « في ذلك الحين كان « أونيل » يعاني شيئاً أصيلاً في دخيلة نفسه ، شيئاً نبيلاً يلهمه ويدفعه إلى تحقيق ذاته ، شيئاً ينجزه على الرغم من كل العقبات ، ومهما تأمرت عليه الملائكة أو الشياطين لسلبه الحق في أن يُبحث من جديد » .

وكانت أولى المسرحيات التي كتبها « أونيل » مسرحية بعنوان (الفخ) ١٩١٣ وهي عبارة عن (مبلودراما) سافرة ، تدور حول قصة حياة « مومس وعشيقتها » الذي يستغلها ويترأها ، والمنظر عبارة عن (غرفة قلعة في بيت بالطابق العلوى ، يقع على الجانب الأسفل من الحى الشرقى القنصر في نيويورك . » وتبدأ المسرحية هذه العبارة : « يا إلهي .. ما لها من ليلة ! » .

وبعدما كتب أونيل مسرحيات (ظمأ) و (طيش) و (تحذيرات) ، و (ضباب) و (إجهاض) و (رجل السجا) و (زوجة العمر) ، وكلها تكشف عن خطوات واثقة ، ولكنها ليست راسخة ، فهي تتفاوت نضوجاً وعمقاً ، وتتراوح بين الصورة الهزلية والزعة المبلودرامية ، وتضصح في نهاية الأمر عن كاتب يشعر بروح الفن المسرحي ، ولكنه لم يقف بعد على أسرار هذا الفن ..

ولم يكن « أونيل » يجهل حقيقة موقفه ، كان يعرف أن ثمة شيئاً ينقصه وأنه لابد وأن يعثر على ذلك الشيء . وكان الناقد المسرحي « كلايتون هاملتون » صديقاً لأسرة « أونيل » ، فلم يتردد يوجين في أن يسأله : « إني أحاول كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، أود أن أسألك كيف أفعل ذلك ؟ » . وما كان من « هاملتون » إلا أن أجابه : « لا يهم كيف تكتب المسرحية ، أكتب ما تعرفه عن البحر ، وعن الرجال الذين يقودون السفن ، لقد عولج هذا الموضوع في الرواية والقصة ، ولكنه لم يعالج في الدراما ، ركز عينيك على الحياة ، على الحياة كما رأيتها ، وليذهب ما عدا ذلك إلى الجحيم .. » وكان أن كتب « أونيل » مسرحياته الكثيرة

عن البحر ، والتي صدر منها في عام ١٩١٩ (سبع مسرحيات عن البحر) هي .. (قر البحر الكاريبي) و(شرقاً إلى كارديف) ، و(رحلة العودة الطويلة) ، و(في منطقة القواصات) ، و(زيت الحيتان) ، و(الحبل) ، و(تخييراً (حيث وضع الصليب) ، وهي المسرحيات التي جلبت «لأونيل» شهرته العريضة كواحد من أروع كتاب المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهي أيضاً المسرحيات التي أحس «أونيل» بعدها باستنفاده لهذا الشكل المسرحي ، وحاجته إلى كتابة المسرحية كاملة الطول : «لم أعد أشغل نفسي بمسرحية الفصل الواحد ، إنها نموذج لم يعد يقنعني أو يرضيني ، إذ أنني لا أستطيع الاعتماد عليها إلى مدى بعيد ، إن مسرحية الفصل الواحد ، واسطة جيدة لنقل مادة شعرية أو مسائل روحية ، لا يمكن لها أن تبسط على امتداد مسرحية طويلة » .

المسرحية كاملة الطول :

وبعد أن التحق «أونيل» بجامعة (هارفارد) ، ودرس على الأستاذ «جورج بيرس بيكر» في «حلقة ٤٧» وبعد أن انضم إلى فرقة (بروفستاون) التي كانت تضم رواد الحركة المسرحية الجديدة في أمريكا ، والتي قدمت بعض أعماله الباكورة مثل مسرحية «شرقاً إلى كارديف» استعاد «أونيل» ثقته بقلمه ، وأحس بملكية ذلك الشيء الذي ظل يبحث عنه طويلاً .. ألا وهو جوهر الحياة ..

وهنا جلس «أونيل» يكتب مسرحياته كاملة الطول ، مركزاً عينيه على الحياة ذاتها كما يقول (كروزيل بوين) بدلا من أن يكتب وعيناه مركبتان على خشبة المسرح . وكتب «أونيل» مسرحياته الثلاث الكبرى ، التي لفتت إليه أنظار النقاد في نيويورك وهي (الإمبراطور جونز) ١٩٢٠ ، و(أناكريس) ١٩٢١ ، و(القرد الكثيف الشعر) ١٩٢٢ ، فضلا عن مسرحي (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ١٩٢٣ ، و(رغبة تحت شجر اللندار) ١٩٢٤ ، إلى أن كتب بعدها جميعاً مسرحية (الإله الكبير براون) ١٩٢٥ ، التي غيرت وجه المسرح الأمريكي .

وتزوج «أونيل» للمرة الثالثة من ممثلة جميلة على جانب من الغراء ، تدعى «كارلوت موتيتري» سافر معها إلى أوروبا والشرق الأقصى ، وقضى معها أيام حياته ، التي تمكن فيها من الابتعاد عن الخمر وعن خيالاته القديمة ، وكانت شهرته الآن قد ملأت الدنيا ، إذ

حصل على (جائزة نوبل) ، وجلس يكتب كبرى مسرحياته ، ويؤكد حبه لزوجته يوماً بعد يوم .

وكانت إحدى المسرحيات التي كتبها في ذلك الحين ، وهي (حضور بائع الثلج) تثير شؤم عليه ، فبطلها رجل لا يستطيع أن يعبر عن حبه لزوجته إلا بأن يقتلها ، ذلك أن «أونيل» بقي مع زوجته في كاليفورنيا في أثناء الحرب ، فلذا أقسى الآلام ، حتى ألم به مرض عضوى خطير ، زاد من خطورته ما أصابه من ارتعاش جعل من العسير عليه أن يكتب أو يأكل أو يشرب أو يمشي سيجارة ، وحتى الذكرى الأخيرة التي بقيت له كوالد ، ارتملت إليه لتعلمه على خلع ، فابته الأكبر الذي كان يحبه حباً حقيقياً ، والذي بدأ حياة أكاديمية مشرفة ، أدمن الخمر ومات منتحراً ، وابنه الأصغر ارتكب جريمة إدمان المخدرات وألقى به في السجن ، وابنته التي تزوجت برغم إرادته من الممثل المعروف «شارلى شابلن» ، هجرته ولم يعد يعرف إليها طريقاً . وإنا لنجد «يوجين أونيل» يعكس فشل علاقته بأبنائه الثلاثة على «ديون أنتوني» بطل مسرحيته : (الإله الكبير براون) ، حيث تقول «مارجيت» لزوجها : «كنت أود أن تهتم بالأولاد أكثر من ذلك يا «ديون» .. فيجيبها ساخراً : «هل أصبح أباً قبل تناول طعام الإفطار؟ إننى أكون فى وضع طريف جداً ..» .

أما زوجته «كارلوت» فطلبت منه الطلاق بدعوى القسوة في معاملتها فأودعها «أونيل» إحدى المصحبات العقلية ، وذهب هو ليعيش أوبالأحرى ليقى في لوكاندة ببلدية بوسطن . وذات شتاء ، والوقت بعد الظهيرة ، أخذ «أونيل» يلقى إلى المدفأة بكل أعماله التي لم تتم ، وبعد أن فرغ من هذه المهمة العسيرة جلس ينتظر دفء أجله إلى أن دهمته الحمى التي أحرقت خلاياه ، وهدأت كيانه وظل ثلاثة أيام بلياليها يقاوم القيوة ، حتى وضع قبضتي المرتعشتين فوق قلبه ليخرج زفرة متحشحة كان لها من رجع الصلى ما لم يكن لأى سطر مما كتبت يدها وكانت تلك الزفرة هى الكلمة التذكارية التى نقشت على ضريحه : «ولدت في لوكاندة ومات في لوكاندة» ، كانت قد حلت بها لعنة الله .. .

ابن مسرح حقيقة ومجازاً ..

تلك كانت حياة «أونيل» وهى بمثابة الحذل السطى البسى الذى لابد لنا من أن ننفذ منه إلى نذوق فنه ونفهم شخصيته ، فهو كآرأنا ابن مسرح حقيقة ومجازاً ، وحياته كآرأنا

أيضاً حياة درامية حقيقة ومجازاً.. وبمقدار ما كانت سيرته صرخة احتجاج مادي ، كان مسرحه صرخة احتجاج روحي ، فقد عاش حياته متبرماً بمفاهيم الحضارة المادية ، ساخطاً على تقاليد المجتمع (التكنولوجي) ، يحاول أن يحرر نفسه من قيود عصره ، ليحرر معها الفن والأدب .

ومن خلال احتجاجه على التعصب والتزمت من ناحية ، والترخص والتبذل من ناحية أخرى ، راح « أونيل » يدعو بقوة وانفعال إلى كل ما هو جديد وأصيل وغير تقليدي ، سواء في الفن أوفى السلوك الإنساني ، ويتخذ من دعوته سلاحاً يقضي به على كل ما في ثقافة عصره من نقص وقصور . لذلك جاء أدبه حافلاً بكل معاني القوة والكرامة التي هي طابع الثورة الحقيقي ، وكان أدبه في صحيحه يمثل ثورة الطبقة الوسطى الواعية حين تضيق بالجمود وتحاول الانطلاق ، وحين تكفر بالفساد وتحاول الإصلاح ، وحين تشمئز من العفوة والنن وتنفو إلى نسيم جديد .

ولم يكن « أونيل » يجهل خطورة الثورة التي اتوى أن يقوم بها ، ولا متانة البناء الذي صمم أن يهدمه ليبنيه من جديد ، فقد كان كما يقول « ليونيل تريلنج » « يعلم كل العلم مدى خطورة القوات الثقافية التي هو مقدم على محاربتها ، وكان كما يقول عن نفسه ، يشعر بأنه غواصة صغيرة رقدت متربصة تحت سطح الماء ، تنتظر في صبر الفرصة المناسبة لكي تطلق قذائفها على البانعة الضخمة الرابضة فوق ظهر الماء » .

وما أن قامت الثورة ، وبدأت الحركة الثقافية ، حتى وجد « أونيل » من الأنصار والمؤيدين ما لم يكن يخطر له على بال ، بل إن الكثيرين من أعدائه التقليديين سرعان ما وقفوا إلى جانبه ، وأخذوا يمدونه في السر بالملعونة والتشجيع ، وأخيراً نجحت الثورة التي تزعمها « أونيل » .. ثورة الجديد على القديم ، ثورة الأصالة على التقليد ، ثورة السماء الشابة على السماء الشائخة ، وكان من جراء هذه الثورة أن تغير وجه المسرح الأمريكي بل والمسرح الأوربي في الربع الأول من هذا القرن .

فن خلال هذه الثورة ، قدم « أونيل » على خشبة المسرح ، شخصاً جديدة لم ترها الأعين من قبل ، وحواراً جديداً لم تألفه الأسماع من قبل ، ولكن حواراً وشخصاً استطاعا أن يجيدا للدراما الأمريكية طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، وأن ينقلا المسرح الأوربي من صعيد الواقعية إلى صعيد التعبيرية ، وأن يفتحوا الطريق أمام تجارب درامية جديدة ، حلفت

جيلا بأسره من الكتاب .. من بينهم « سلفى هيوارد ، وأيلمر رايس ، وروبرت شروود .
وثرنتون وايلدر ، وماكسويل أندرسون ، وكليفورد أودتس » ، وعلى رأسهم الكاتبان
المبدعان .. « آرثر ميلر ، وتينيسى وليامز » .

واهتم « أونيل » في دراماته بحياة الإنسان العادية ، تلك الحياة التى تسير فى مجراها الطبيعي
لدى كل شخص وفى كل يوم ، فإذا بكلمة هامة ، أو نزوة طائشة ، أو لحظة عابرة تغير اتجاه
هذه الحياة فتحطم آمال ، وتنهار علاقات ، ويحل الملاك والموت ، وتلك هى المسألة الحقيقية
التي نحملنا على التفكير فى مصير الإنسان ، وفى الصراع الدائر بينه وبين ربه كما فى مسرحية
(وراء الأفق) وبينه وبين القدر الطاغى كما فى مسرحية (أنا كريستى) وبينه وبين مجتمعه
ومحاولاته للانتماء كما فى مسرحية (القرد الكثيف الشعر) ثم بينه وبين الحيوان الذى يعوى فى
أصغاه كما فى مسرحية (الإمبراطور جوتز) .

وإذا كانت شخصيات أونيل قد خلقها ضرورة الموقف لا تقاليد المسرح ، وجاءت لتعبر
عن الواقع (الجوانى) لا الواقع (البرانى) ، وتعالج قضايا إنسانية لامشكلات اجتماعية
فلامناص لصاحبها من التنازل عن الدراما الواقعية التى تعجز بالمنطق والعلمكس والمعقولة عن
التعبير عن حياة الإنسان من الدلائل ، عن نزواته وشهواته ، عن أمراضه النفسية وعظافه
المستيرية ، عن اللامعقولة فى تفكيره والبدائية فى سلوكه ، عن إحساسه بضغفه وضآلته بإزاء
القدر الطاغى والمصير المحتوم . فالواقع الباطنى عند « أونيل » أهم بكثير من الواقع الخارجى ،
وعلى الفنان أن يصوره بأنغامه الحادة ، وألوانه الصارخة ، وأن يعبر عنه تعبيرا مباشرا كما فعل
هو فى مسرحية (الاله الكبير براون) إذ جاء على لسان أحد أبطاله : « لماذا أخاف من
الرقص ، أنا الذى أحب الموسيقى والإيقاع والجمال والغناء والضحك ؟ لماذا أخاف من
الحياة ، أنا الذى أحب الحياة وجهال الجسد والألوان الحية فى الأرض ، والسماء ، والبحر ؟
لماذا أخاف من الحب ، أنا الذى أحب الحب ؟ لماذا أخاف ؟ وأنا الذى لا يخاف ؟ لماذا
أنتظار باحتقار نفسى لكى يشفق على الناس ؟ لماذا أتمادى فى احتقار نفسى من أجل أن
أفهم ؟ ولماذا أنجبل من فوق كل هذا الخجل وأزهو بضغفى كل هذا الزهو ؟ لماذا أعيش فى
قفص كالوكنيت مجرما أكره الناس وأمتداهم ، وأنا الذى أحب الصداقة والسلام ؟ لماذا
خلقتى بلاجلد يا إلهى ، فكان على أن أرتدى درعا لكيلا تلس أحدا ، أو بالأحرى أيها الإله
الأزلى ، لماذا خلقتنى على الإطلاق ، لماذا بنى الشيطان ؟ » .

ولذلك اتجه « أونيل » إلى (الدراما التعبيرية) حيث يتمكن فيها من العرض الذاتي لا للموضوعي للمسرحية بعكس ما فعل « هنريك أبسن » ، وحيث يستخدم المونولوج الداخلي للتعبير عن مجرى الشعور وتيار الوعي ، بخلاف ما فعل « برناردشو » ، وحيث يستطيع أن يخلق جلالاتاً مأساوياً من مواد قد لا تصلح بطبيعتها للمأساة ، على غير ما وجدنا عند « أنطون تشيكوف » ، وحيث يكون الرمز غالباً على التمثيل ، ففعلت بذلك من الحائض الرابع الذى أقامه الواقعيون ..

ويرى الناقد « جوزيف وود كرتش » الذى يشبه على ما يبدو « بها ينى » من حيث اعتقاده بأن العالم (البورجوازي) غير (تراجيدى) التزعة بسبب ما يعوزه من تسام ووقار ، يرى هذا الناقد أن « أونيل » قد قطع فى سبيل إحياء المسرحية (التراجيدية) شوطاً أبعد من ذلك الذى قطعه « أبسن » ، وهو يصف مسرحيات « أبسن » بأنها « رسائل اجتماعية » ومن ثم كان لها (معنى ومغزى من بعض الوجوه) ، على حين أن مسرحيات « سوفوكليس » وشكسبير ، وأونيل ، لم يكن لها من مغزى سوى التذليل على أن الكائنات البشرية ، لا يصبحون عظماء مرهوفى الجانب ، إلا حينما يستشيط بهم الغضب ، وتستبد بهم الشهوات الجامحة ، ويمضى « كرتش » فى دعواه ، مددلاً على أن « أونيل » مؤلف « تراجيدى » بطريقة عصرية ، فيقول : « وإن أونيل شأن كل كاتب مسرحى عظيم ينبى أن يراعى مقياس جهوده ، وقد شاء القدر ألا تكون تلك للمقاييس مثل معايير الإغريق أو معايير الإنجليز لعهد « الباصابات » ، وإنما هى معايير (سيكولوجية) عصرية » .

(وسيكولوجية) « أونيل » للمستحبة ، قد بهرت الكثير من الناس بمقدار ما بهرتهم عصرية قواعده الفنية ، ومن لمساته العصرية أيضاً اعتقاده القوى بأن الموضوع الأكبر هو الصراع بين المادية والدين ، وهو الصراع الذى به فى ثنايا مسرحيته القذة (الحداد يلقى بالكرا) والذى قال عنها فى عام ١٩٢٦ ، « إنها مسرحية (سيكولوجية) حديثة ، تستمد موضوعها الأساسى من قصة أسطورية قديمة من مأسى اليونان » ، وهذا كله هو ما يسميه المستر « كرتش » : (البحث عن كفء عصرى لكن من « أسخيلوس » ، وشيكسبير ..) .

تغيير وجه المسرح :

ولكن الافتراض الراسخ الذى افترضه كتاب (التراجيديا) القدامى من أن قلب المسرحية

الناقص يوجد في مستوى أعمق من التاريخ ، مستوى ثابت لا يتغير ، مستوى لتحليل فكري (ميتافيزيقي) ، دفع «أونيل» إلى أن يُطَقَّ في آفاق خارج حدود مملكة (التراجيديا) ، بل لعلها في رأى الناقد الدرامي الشهير «أريك بتل» .. خارج ناق الخيال كذلك ، وهذا ما عبر عنه «أونيل» بقوله : «إن معظم المسرحيات الحديثة ، تعنى أكثر ما تعنى بملاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، ولكن هذا لا يعنى في قليل أو كثير ، كل ما أنا معنى به هو صلة الإنسان بالخالق .. بالله» .

على أننا نجد «أونيل» في مسرحياته التي كتبها بعد ذلك ، يزداد إعراضاً عن مادة الحياة ، ونجماها للمجتمع والتاريخ ، تلك العوامل التي بهرت أساطين التراجيديا من قبل ، ويقبل على موضوع ذلك الكائن الغامض .. الإنسان .. يستطلع كنهه ، ويكشف عن سره ، وسر الذات الإلهية معاً ، ولذلك انتقلت (التراجيديا) معه إلى المجهول الذي لا حدود له ، حتى أن قول الفيلسوف «جورج سيمل» في أصحاب المذهب التعبيري ، لينطبق على «أونيل» أكثر مما ينطبق عليهم ، وذلك أنهم - على حد تعبيره - يحاولون القبض على زمام الحياة في جوهرها ، ولكن بدون مضمونها !

أما من حيث (التكنيك الدرامي) ، فقد ابتدع «أونيل» قوالب فنية جديدة كملقات الطبول في (الإمبراطور جوتز) ، والكورس المصري في (القرد الكفيف الشعر) ، والأقنعة الرمزية في (الإله الكبير براون) ، والحوار الجانبي في (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ، كما عمد إلى اللهجة الدارجة فطوعها ومسحها بأسلوب المسرح ، واستخدمها أداة للتعبير المباشر ، وأخيراً لمحاوفاً جديداً في وضع الأثاث على المسرح ، وفي إدارة شخصيات المسرحية ، وفي اختيار الملابس والأصوات والألوان حتى يكون لكل عنصر دلالة الرمزية ، وحتى تشيع فكرته في جو المسرحية كله ..

ولقد استطاع «أونيل» بفضل براعته في التعبير وفهمه لمقتضيات المسرح ومعرفته للطباع البشرية ، فضلاً عن إحصائه المرهف بشكل (الدراما) ، وإطلاعه الواسع على تحليلات «فرويد» وتلميذه ، «أدلر» ، ويونج» ، أن يعيد النظر في غاية القنن ووسائله على السواء ، وأن يجعل من فنه حركة ثورية في تاريخ التأليف المسرحي ، ولأن كانت (التراجيديا) هي قصة المصير الإنساني ، (فالتراجيديا) اليونانية هي (تراجيديا) القدر ، حيث يكون مصير الإنسان في عالمه ، (والتراجيديا الشيكسبيرية) هي (تراجيديا) الشخصية ، حيث يكون مصير

الإنسان في إرادته ، وبالعناية والموت يرضى أبطال المسرح الإغريق ، والشكسبيرى ، الإلهة لكي يحدوا الخلاص ، أما « أونيل » فكان عليه أن يتكافأ مع جمهور النظارة ، الذى غالباً ما كان يرتاب في وجود الله ! وتمشياً مع عصره ، كتب « أونيل » (تراجيديا) الشخصية (السيكولوجية) ، حيث يكون مصير الإنسان في العوامل الوراثية (والبيولوجية) ..

ولكن إذا كان الإنسان هو عين مصيره ، فلا يمكن أن يكون هناك خلاص وإنما دائرة لا تنتهى من الخطيئة والذنب ، تقول « لافينيا مانون » في مسرحيته (الحداد يليق بالكثرة) ... لم يكن عنك إنسان ليعاقبني ، فكان على أن أعاقب نفسي ! « وحينا نرحل مع « أورين » إلى جزر البحر الجنوبي ، وتفتتح أمامها دنيا جديدة ، دنيا وثنية متحررة من قيود النفس وأغلال الضمير ، أومتحررة من « فرويد » على حد تعبير « جون جاسنر » ، يقول « أورين » وهى تهتف بالحرية « لا .. لست حرة .. إن بيننا شيئاً مشتركاً .. الذنب الذى اقترفناه » .

ولقد شخص « أونيل » مرض العصر الحاضر بقوله : « إن الإله القديم قد مات ، ولم يحل محله إله جديد » . ولكى يتبنى الإنسان إلى عصر الآله ، عليه أن يكون دون المستوى الإنسانى ، أما غريزة الحب فقد أرخصها حب الملك ، وأما غريزة الاعتقاد فقد بدأت تضمحل ، تلك هى فلسفة « يوجين أونيل » ، القى مزجها بمحمية « جون كالفن » ، « وسيجموند فرويد » ، لكى يخرج لنا النوع الوحيد من البطل المسرحى في القرن العشرين .. البطل ضحية الظروف ..

البطل ضحية الظروف :

ولقد صور « أونيل » هذا البطل في ثلاث مسرحيات تعبيرية ، وضع فيها أقصى طاقاته الفنية ، وبلغ بها قمة الفن المسرحى ، وهى (الامبراطور جوتز) ، و (القرد الكثيف الشعر) ، و (الإله الكبير براون) ، وكلها يضم بينها خيط تعبيرى واحد ، وموضوعاتها على الترتيب .. العلاقة بين الإنسان والمجتمع والله ، وعلاقة كل بالآخرين ، (فالامبراطور جوتز) تدور حول العلاقة بين الإنسان ونفسه ، و (القرد الكثيف الشعر) حول علاقته بمجتمعه ، و (الإله الكبير براون) حول علاقته بالخالق .. بالله ..

ولا شك أن هذه المسرحيات الثلاث تؤلف فيها بينها نسقاً فلسفياً متكاملًا ، وأن « أونيل »

التزم فيها جميعاً منهجاً واحداً هو تصوير ضعف الإنسان وضآته ، وقسوة الكون وضرارته ، وحاجة الإنسان إلى إيجاد نطم من الحياة والتفكير يكفل له قدراً من الرضا النفسى والقبطة الروحية ، ذلك أن « لونييل » إذ يحاول استكمال الصور التى يرسمها لأبطال مسرحياته الثلاثة ، أو الصورة التى يرسمها لبطله (الدرامى) فى مستوياته الثلاثة ، لا يستطيع أن يتخلص من الصراع الذى يسيطر عليه أبداً ، الصراع بين ما يحسه من ضالة الفرد وتعاسته ، وما يراه من ضخامة الكون وقوته الساحقة ..

وهذه للمسرحيات الثلاث اذ تنور حول ظاهرة الشقاء الإنسانى ، تؤكد لنا أن هذا الشقاء ليس هو الشقاء المادى أو الاجتماعى كما قد يتبادر لنا من معناه المباشر ، وإنما هو الشقاء (اليتافيزيقي) إذا نحن نظرنا إليه فى معناه البعيد . وصحيح أن هذا الشقاء قد يجد أسبابه الأولى فى كلمة عابرة أو نزوة طائشة ، قد ينشأ عن كلمة فيها إهانة أو موقف فيه تجريح ، ولكنه فى النهاية يؤدى إلى الخراب والدمار ، إذا ما صادف الإنسان الذى يستجيب له ... إذا ما صادف البطل ضحية الظروف ..

والبطل الرئيسى فى كل من هذه للمسرحيات الثلاث ، إما إنسان جريح الكرامة ، أو مهين الكبرياء ، إنه الزنجى الشقى الذى يثار لعنصره من الرجل الأبيض ، وهو (الوقاد) للسكين الذى يثور فى وجه المجتمع الرأسمالى ، وهو (القنان) البائس الذى قدم نفسه قرباناً لإله العصر الحديث الذى يسمونه النجاح ..

والآن لتتناول هذا البطل بادهين بالمستوى (السيكولوجى) الذى يتمثل فى مسرحية (الإمبراطور جوجو) التى وصفها « باريت كلارك » بأنها « عرض فائز لحرف مفزع يضطرم فى صدر زنجي نصف متحضر ، إنها نوع من الكشف بترتيب معكوس ، عن المأساة البطولية لزواج الولايات المتحدة » .

الإمبراطور . أوليسوى السيكلوجى :

فهذه مسرحية تصور خادماً زنجياً فى عريات البولان بالولايات المتحدة .. يرتكب من جرائم القتل والسرقة ما لا عد له ولا حصر ، إلى أن يحكم عليه بالإعدام ، وفى السجن فى انتظار التنفيذ ، يتمكن من الفرار إلى إحدى جزر البحر الكاريبى ، حيث مزارع القصب المترامية ، التى يعمل فيها بنو جنسه من الزنوج ، وحيث يتمكن بمساعدة أحد المستعمرين

الإنجليز من خداع الزوج البسطاء ، وتنصيب نفسه إمبراطوراً عليهم .. ولكنه لم يحكم شعبه بالحب والقانون ، بل حكمهم بالخوف والكراهية ، حكمهم باللاقانون ، لأنه تصور نفسه أكبر من القانون ، فهو يقول : « القانون لا ينطبق على » ١٩ .. ألا تسمع ما أقوله لك يا « سيمز » ؟ إن هناك لصوباً صغيراً مثلك ولصوباً كبيراً مثلى .. السرقات الصغيرة يدخل أصحابها السجن ، آجلاً أو عاجلاً .. أما السرقات الكبيرة ، فإنها تجعل منك إمبراطوراً ، وتضعك في قائمة المجد » .

ولأنه إمبراطور من صنع نفسه لا من صنع الشعب ، من صنع السرقات الكبيرة لا من صنع الكفاح الشريف ، كانت الأكلوية عنده هي القانون ، والخراقة هي مصدر السلطات ، ولكي يحمي نفسه من غضبة الزوج ، استطاع أن يوهمهم بأنه يملك قوى سحرية هائلة تمثل في تلك (الخرطوشة الفضية) التي لا يقتل إلا بها ، والتي لا توجد إلا عنده ، فالزوج يقتلون بخراطيش من الرصاص ، أما هو فبخرطوشة من الفضة ، وليس لأحد أن يطمع في شرف قتل (الإمبراطور جونز) إلا (الإمبراطور جونز) نفسه ، فهو يقول : « وإنها ضمن خدعك الكبرى ، لقد أخبرتهم أنني صنعت خرطوشة فضية خاصة بي ، وأخبرتهم أنه عندما يحىء الوقت المناسب سأقتل نفسي ، وقلت لهم إنني الرجل الوحيد في العالم الذي يستطيع أن يقتلني ، فلا أمل في أن يحاولوا قتل » .

وتمت اللعبة واستطاع الإمبراطور أن ينم بالطائفة على نفسه وماله وسلطانه ، وأن يتمشى بين الزوج دون أن يطمع زبني حاقداً من الخلف ، ودون أن يقتنصه جاني من وراء الأشجار . ولكن الزوج لم يخلصوه ، ضاقوا به ، وبفطرسته وغروره ، وبدعوا يتبعون للثورة عليه ، وكانت ثورتهم شيئاً عجيباً حقاً .. لما قتلوه ولا سملوه ولا دسوا له السم في الطعام ، وإنما تركوا له البلاد وفروا إلى الغابات ، تركوه ملكاً بلا علكة ، إمبراطوراً بلا شعب ، إلهاً بلا عبيد ، إذن فالثورة قد نشبت ، وليس على الإمبراطور ، إلا أن يبحث عن طريق للهرب . والحقيقة أن الزوج عندما تركوه ، لم يتركوه وحده تماماً ، وإنما تركوه لنفسه ، لما بدشع جبار اسمه .. الخوف ، ويعد الإمبراطور نفسه طعماً تتنازعه الحواف ، وفريسة تطاردها الأشباح ، ومع ذلك فلا فرار ، ولا أمل في الفرار الأبواب كلها موصدة ، وليس أمامه إلا باب واحد ، هو باب الندم والاستغفار فهو يقول : « يا إلهي استمع للدعائي .. إنني أبدو كالحافطي المسكين ، إنني أعرف أنني أخطأت ، أعرف ذلك ، فعندما أمسكت « جيف » وهو

يفش الزهر ، غلبني الغضب فصرعته قتيلًا .. يارب ، إننى أخطأت .. وهؤلاء الزوج الحقيق عندما رفعوني إلى كرسى الإمبراطور سرت كل ما وقع فى يلى ... يا رب لقد أخطأت .. إننى أعرف ذلك .. وأنا شديد الأسف .. فساعنى يارب .. سامح الآثم للمسكين » .
وهكذا يستمر يصارع الخوف الناتج من أعاقه .. والحيوان الذى يعمر فى داخله ، حتى يستبد به اليأس ويتحمر .. ويموت .. وكما وقف « بروتوس » على جثان « يوليوس قيصر » ، يقف « ليم » على جثان غريمه .. الإمبراطور « جوتز » ، وفى نوع من الرياء الساخر يقول : « حقًا لقد فعلوا من أبجلك الكثير يا « جوتز » ، أنت الآن ميت كالسمكة ، أين عظمك ، وأين قوتك يا صاحب الجلالة ؟ وأين خراطيشك القضية ؟ » .

القرود .. أو المستوى الاجتماعي :

فإذا انتقلنا من المستوى (السيكولوجى) إلى المستوى الاجتماعى . استطعنا أن نلتقى بالإمبراطور « جوتز » مرة ثانية ، ولكن فى صورة « يانك » بطل مسرحية (القرود الكثيف الشعر ..) إنها كما يقول « باريت كلارك » . سلسلة من المشاهد القصيرة . تبدأ على طهر البانخرة حيث يتسمى « يانك » . وتنتهى فى حديقة الحيوان حيث يلاق مصرعه . أو ربما حيث يتسمى أخيراً .

وربما كانت هذه المسرحية أبلغ من السابقة فى قوة الدلالة ووضوح الفكرة ... فصلا عن روعة (التكنيك) وبراعة الحوار . هما هنا مسرحية يترابط فيها الموضوع والهدف ارتباطاً عضوياً ، أما المعنى فكان فى بنية المسرحية ، طاهر فى الحوار . وتستطيع المسرحية أن تستحوذ على اهتمامنا الفكرى بما تطوى عليه من سخرية مأساوية ، وفكرة اجتماعية ، ومواقف غريبة . وأصالة منقطعة النظير ، وإن عريضة حب الاستطلاع لدينا جميعاً لتنشط فى البداية . ولكنها لا تجد الرضا التام إلا فى نهاية المسرحية .

والمسرحية تروى قصة كفاف عامل السفينة « يانك » الذى يوقد النار فى جوف السفينة تحت سطح البحر ، ويقضى أيامه أمام الفرن ، يعرق ويحترق . ويسف تراب الفحم ، وهو يعيش فى غرفة من حديد سقفها منخفض وجدرانها محاطة بالصلب . وشكلها يشبه القفص الحديدى ، فيتقرص ظهره ، ويغزو شعره ، ويغطى جلده بالسواد . ويبدو وكأنه قرود . ومع ذلك فهو هادئ البال مرتاح الضمير لأنه أصيل . ولأن مهنته لا يقوى عليها إلا الرجال .

ولأنه يتنمى لعالمه انتماء كاملاً . فهو أقوى من الصلب لأنه هو الذى صنع الصلب ، وأشد حرارة من النار ، لأنه هو الذى أوقد النار ، وأحسن حالاً من ركاب الدرجة الأولى لأنه هو الذى ينقلهم من (ساوثبتون إلى نيويورك) ، أسمعهم يقول : « لا شك أنه بدونى يتوقف كل شيء ، بل يموت كل شيء » . الضوضاء ، والدخان ، وجميع الآلات التى تحرك العالم ، كلها تتوقف ولا يبقى بعدها شيء » .

وبحاول زميله « بادي » الساخط المتبرم أن يفسد عليه عالمه ، وينمص عليه حياته فيسخر من السفينة الشبية بالسجن ، ومن الموقد الشبية بالحجم ، ومن البحارة الذين يشيرون القردة الدميعة فى حديقة الحيوان ، أو الرجال الأذلاء فى سوق العبيد ، ولكن « يانك » يرد عليه مستنكراً : « عبيد ، يا للهول ! إننا ندير كل المصانع ، وكل الأغنياء الذين يطنون أنهم شيء ، هم ليسوا شيئاً فى الواقع ، إنهم لا يتمنون إلى شيء ، أما نحن الشبان فإننا فى الطريق ، إننا فى القاع ، ولكننا الكل فى الكل » .

وذاث يوم تزور الأفران فتاة رقيقة كأنها ملكة فى ثيابها البيضاء ، إنها ابنة مليونير يملك نصف صناعة الصلب فى أمريكا ، ويملك أيضاً هذه السفينة بما عليها ومن عليها من الريان والمهندسين وعال الأفران ، والحقيقة أنها فتاة من فتيات (البورجوارية) الكبيرة ، تعيش بلا هدف ، وتمضى بلا اتجاه ، وتقع نفسها بأنها باشتراكها فى الأعمال الاجتماعية إنما ترفع من مستوى الطبقات الكادحة. وهى تنزل إلى فتحة الفرن لكى تكتسب تجربة جديدة ، وبينما هى تتفرج على الأفران وعلى العمال ، يقع نظرها على « يانك » وهو يحرف الفحم إلى فوهة الفرن ، وقد تقوس ظهره ، وانزاحت شفتاه عن أسنانه ، وأبرقت عيناه الصغيرتان بصورة وحشية ، فتخرج صيحة أليمة وتبتعد واضعة يديها أمام وجهها لتخفى منظره ، وتندوى الصرخة فى أذن ، « يانك » : (ما الذى جعلها تصرخ ؟) فيقول له صاحبه : « لقد أهانك ، لقد قالت إنك قرد كثيف الشعر .. » ويده الغليظة أقسم « يانك » أن يتقم منها ومن طبقها ، ينتقم لنفسه وللحلايين أمثاله من القردة كثيفة الشعر ، فهو يقول : « قرد كثيف الشعر ؟ هيه .. لا ريب أنها كانت تنظر إليّ بهذا المعنى ، قرد كثيف الشعر ، هذا هو أنا - هيه ؟ أيتها الفطيرة الغريبة . أيتها الشاحبة المتسكمة .. سأريك من هو القرد .. » .

لقد حطمت « ميلدرد » صورته المثالية عن نفسه ، الصورة التى كانت تجعل لحياته انحماهاً

ومعنى ، والى بلدونها الآن ، أصبح عاطلا من أية قيمة ، عارياً عن أى شعور بالانتماء ، ومهما بدل من محاولات لاستعادة صورته المثالية ، فلن ينتجج أبداً ، أبداً ولن يعود كما كان . فقد طعت الصورة الحيوانية الجديدة على الصورة المثالية القديمة ، وغدت الضحامة التى كانت من قبل مدعاة لصخره ، هى ما يربطه اليوم بالحيوان وكل ما هو حيوانى .

وترسو السفينة فتجبه « يانك » إلى الشارع الخامس فى نيويورك ، لكى يثأر من طبقة الرأسماليين ، فالأمر كما قال له صاحبه ليس مسألة شخصية بينه وبينها ، بل مسألة طبقية بينه وبين الطبقة التى تنتمى إليها : « أليس ذلك هو ما جعلنى أحضرك إلى هنا .. لكى ترى ؟ كنت تنظر إلى الأمر بطريقة خاطئة ، وكنت تنصرف وتكلم كأنها مسألة شخصية بينك وبين تلك البقرة المعجفاء ، فأردت أن أقنعك بأنها لم تكن إلا ثملة لطيفتها ، كما أردت أن أوقفك عليك وعيك الطبئى . وعدت ترى أنه ليس هى وحدها التى يجب أن نحاربها ، بل طبقتها كلها ، فهناك جمهور بأسره على شاكلتها أحاهم الله ! »

وفى واجهة أحد المحال التجارية ، يحد « يانك » فراء النسناس معروضاً بألف دولار ، بأكثر من ثمن القرد الحى بأكمله ، بكل ما فيه من رأس وجسد وروح ، فيثور ويهجم على دوى الياقات البيض ، فيحمله رجال الشرطة إلى السجن ، وفى السجن يحاول « يانك » عبثاً أن يثبت لنفسه وللآخرين ، أنه هو الصلب ، وهو البخار ، وهو الدخان ، وهو كل شىء . لقد فقد يقينه القديم ، ولم يعد أمامه من يقين جديد .. فالصلب تحلى عنه ، وبعد أن كان مصدر قوته ، أصبح سبب ضعفه وسقوطه وانهاره .

وهناك فى السجن يشير عليه أحد الزلاء بالانضمام إلى منظمة « العمال الصناعيين فى العالم » ، حيث يمكنه عن طريقها أن يحقق ما يصبو إليه من أهداف .. ولكن المنظمة ترفضه هى الأخرى ، وتظن أنه غير أصيل ، وأنه عميل لدى طبقة الرأسماليين ، وأنه حيوان خال من المخ ، أو قرد كثيف الشعر ، وبعد تلك المحاولة الفاشلة يدرك « يانك » الحقيقة التى لم يدركها من قبل ، وهى أنه هو نفسه المشغول عن الطناب الذى يعانيه ، « لامليرد » ولا المجتمع ، « وهذا ما حدث فى الآن ، لم أعد أنبض بالحياة ، هكذا كان الصلب لى ، وكنت أملك العالم ، ولم أعد أملك الصلب ، وملكنى العالم .. » .

ويأسس مريض بالفضياع ، وشعور مؤس بالاحدوى واللا انتماء ، يدبر « يانك » وجهاً مريضاً هازئاً كأنه قرد يهذى للقمر .. « قل لى يامن فى علاك ، أيا الرجل على وجه القمر ،

إنك تبدو حكيمًا ، فهل أجد عندك الجواب ؟ أسكب في داخلي الحكمة والمعرفة الصحيحة ،
وقل لي من أين أبدأ ؟ » .

وأخيراً يتجه « يانك » إلى حديقة الحيوان ، لعلها تكون أدفأ وأهدأ ، ولعله يستطيع أن
يتنمى هناك ، لقد أصبح التقدم إلى الأمام بالنسبة له شيئاً مستحيلاً ، إذن فلامفر أمامه من أن
يتقهقر إلى الوراء سعيًا وراء الانتماء ، ويقف أمام قفص (الغوريلا) ، يحاطها بلهجة تحمل
في طياتها شعوراً عميقاً بالتعاطف : « أنا لست على الأرض ولا في السماء أففهمني ؟ إنني في
الوسط أحاول أن أفصل بينهما متلقيًا منها معاً أعنف اللطائف ، وربما كان هذا هو ما يسمونه
بالجحيم ، هه ؟ أما أنت فلأنك في القاع ، إنك أصيل ، لا شك أيتها الكتلة المحظوظة ، إنك
أنت الأصيل الوحيد في العالم ! » .

ويتفق مع (الغوريلا) على أن يقوموا معاً بآخر محاولة للانتقام من المجتمع الرأسمالي ،
ويكسر القفل الذي على باب القفص ، ويفتح الباب على مصراعيه ، وتخرج (الغوريلا)
ويمد يده مصافحاً ، فتعانقه (الغوريلا) بنعنف حتى يُعْمى عليه ، ثم تحملها إلى داخل القفص
وتتركه ، وتتطلق . وبعد لحظات يفتق من إغاثته ، ويقف بصعوبة على قدميه ، ويمسك
بقضبان القفص ويغمغم في كلمات حزينة متقطعة .. « وأخيراً في القفص ، هه ؟ » ثم ينزل في
كومة على الأرض ويموت ، وتتصايح (السانيس) في عويل خافت حزين ، إذ ربما قد انتمى
إليها أخيراً . القرد الكثيف الشعر ..

وهكذا نرى أن تفكيراً ذكياً نافذاً يكن وراء « القرد الكثيف الشعر » وأن فلسفة « يانك
ليست نابعة من خارج الموقف الإنساني القرد ، بل هي ناتجة عن آراء « أونيل » الخاصة في
الحياة والمجتمع . وعلى أية حال ، فالفكرة تنبع من موقف إنساني حتمي ، « ويانك » في رأي
« أونيل » ليس مجرد فرد ، بل هو رمز للإنسان ، ورعبته في الانتماء ليست مجرد رغبة فردية ،
بل هي مشكلة اجتماعية ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن القرد الكثيف الشعر إما هو
رمز للإنسان الذي فقد الشعور بالانتماء مع الطبيعة ، هذا الانتماء الذي كان يتمتع به قديماً
كحيوان ، والذي لم يستطع بعد أن يكتسبه على مستوى روحي ، وهكذا يجد الإنسان نفسه
واقفاً في الوسط بين الأرض والسماء مفقداً لهذا الشعور بالانتماء ، وهو يحاول أن يستعيد
أمنه القديم ، ولكنه يتلقى طيلة محاولاته ضربات من كل من الأرض والسماء ، وقد عبر
« يانك » عن هذه الفكرة من خلال كلماته ! » .

وهذا صحيح صحيح أن « يانك » يبقى رجلاً ، له صفاته وسجاياه الإنسانية ولكن الصحيح أيضاً أنه رمز إلى جوار ذلك ، ولكن .. هل من الممكن أن يكون إنساناً ورمزاً في آن واحد ؟ إن إنساناً مثل « هاملت » ، يمكن أن يرمز إلى بعض الخصائص أو المزايا الإنسانية ، بل يمكن أن يلخص فلسفة كاملة ، لكن الكاتب المسرحي عندما يعمد قاصداً إلى استدعاء شخصي ما ليجعل منه ممثلاً للإنسان أو الإنسانية، إما يقلل بالضرورة من قيمة العناصر الإنسانية التي يحتوى عليها عمله الفني ، وهذا ما نحاشاه « أونيل » تحاشياً ذكياً واعياً على المستوى الثالث من مستويات بطله المسرحي ، المستوى (الميتافيزيقي) ، أو (الإله الكبير براون) .

الإله .. أو المستوى (الميتافيزيقي) :

إن (الإله الكبير براون) تصور طموح الإنسان وصراعه ، من أجل أن يثبت ذاته ، ويتوحد مع الطبيعة ، وذلك في أسلوب شاعري نشوان يصل أحياناً إلى درجة الوجد الصوفي والانتشاء الروحي ، وكأنه أنشودة (أبولو الدرامية) ، إنها نشيد انتصار (درامي) ، يتغنى بنضال الإنسان من أجل أن يوحد بين ذاته وبين الطبيعة .

ولمجتبا من أولها إلى آخرها ذات فتنة غامضة ، وطريق الإنسان فيها ملتوية خلال وادي المساء ، لكنها تنتهي إلى الانتصار ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن (الإله الكبير براون) من بعض جوانبها مسرحية (أسرار) تدور حول سر الشخصية والحياة ، بدلا من أن تدور على موضوع بوليسي معقد ، إنها مسرحية لا تفهم بالعقل بل بالشعور والإحساس » . والحقيقة أن (الإله الكبير براون) أكثر امتلاءً بإحساس الشاعر بالإيقاع وبالتناسق ويتنوع الحياة ، من أية مسرحية أخرى ، واللغة فيها تعبير عن ظلال لمعان نصف مغموم ونصف محسوسة ، ومن الصعوبة بمكان وصفها في جمل وعبارات ، فإذا لم تعبر ، ألحت إلحاحاً ، لكن الأسلوب إجمالاً أكثر ملاءمة للموضوع .

إن « ديون أنطوني » واسمه مكون من « ديونيسيوس » .. الإله الإغريقي القديم « وأنطون » .. القديس المسيحي المعروف ، إنما يمثل القبول الوثني للخلاق للحياة وهو في حرب أبدية مع الروح للمسيحية للميالة لتقبل العذاب ، للنتكرة للحياة ، ذلك الصراع الذي يؤدي في زماننا الحاضر إلى إرهاب الطرفين ، إلى كبت الجانب الخلاق في الحياة وجعله عقيماً ، وإلى تشويهه بأخلاقية تحوله من صورة الإله « بان » إلى صورة « الشيطان » ثم إلى

«مستوفوليس» الذى يسخر من نفسه من أجل أن يشعر بأنه حى ! .

لقد اجتمعت فى شخصه التزعة (الرومانسية) والتزوة الحسية ، فعاش حياته فناناً يتعبد لأوثان الحب والطبيعة والخير والجمال ، كما عاش ناسكاً يعتزل الحياة ويتعبد عن الناس ، ويعانى ما فرضه على نفسه من «ماسوشية» فتاة ، قضت عليه فى نهاية الأمر ، ولكنه يموت ، وعلى محياه الوسم ابتساعة السرور المتألم أو الفرح الحزين .

«مارجريت» هى السلالة الحديثة للباشرة «المارجريت الفاوستية» ، أو «مارجريت» المنحدرة من (رواية فاوست) للشاعر العظيم «جوته» ، إنها المرأة الخالدة التى تتم بفضيلة البساطة ، وتحيا حياة الفطرة ، وتسهو عن كل شئ إلا عن الوسائل التى تتوصل بها إلى تحقيق غايتها فى الحياة ، أو غايتها من الحياة ، وهى المحافظة على النسل ، والإبقاء على الذرية . «وسبيل» هى التجسيد الحى «لسبيل» . رمز الأرض الأم ، وهى «الموس» المنبؤة التى تعانى العزلة والعطش فى عالم من القوانين غير الطبيعية ، ولكنها تحب الألفة والارتواء عند أتباعها من المنبؤين ، أولئك الذين راحوا ضحايا ما فرضوه على أنفسهم من قوانين ، فهى التى تلهم «ديون أنطوى» إيمانه بالحياة من حيث هى حياة ، وهى التى تتلو على روح «براون» المختصر : «أنا الذى فى السموات ..» .

أما «براون» .. (الإله الكبير براون) ، فهو الأسطورة المادية لإله العصر الحديث الذى يسمونه النجاح ، وهو يقيم حياته على الأشياء الخارجية ، الأشياء (البرانية) ، أما داخله ففراغ ويباب ، إنه مخلوق غير مبدع ، ذو اتحاد اجتماعية سطحية ، وهو نتاج عرضى ، ألقاه تيار الرغبة الأبدى العميق فى بحيرة راكدة المياه ، وهو يؤكد وجوده على حساب الآخرين ، يشتري الحب دون أن يجب ، يشتري الحياة دون أن يحيا ، يشتري الإبداع ولا قدرة له على الإبداع . ولذلك نراه يموت ، عندما ينقطع مورد رزقه ، عندما يحف بين يديه سحر النجاح وكان يجب أن يموت لأنه توهم أنه يستطيع أن يقضى على الحب والإبداع ، ولكن الحب والإبداع هما منبعها الوجود والحياة ، والحياة لا تموت ، والوجود لا يكون للعلم .

وهكذا على صدر «سبيل» ، رمز الأرض الأم ، ورمز الحنان والرحم والولادة من جديد ، يموت (الإله الكبير براون) ، وعلى شفق «سبيل» يعزف «أونيل» نشيد الحياة : «أبدأ يمود الربيع حاملا فى صلبه الحياة .. أبدأ يمود .. أبدأ .. أبدأ .. يعود الربيع ، وتعود الحياة ، ويعود الصيف والحريف والموت والسلام ، وأبدأ .. أبدأ يعود الحب

والحمل والولادة والألم .. ويعود الربيع حاملاً في صلبه قلع الحياة .. حاملاً تاج الحياة المتألق المجيد .

* * *

إن « يوجين أونيل » ، الكاتب المسرحي المملاق ، لم يكن فحسب صرخة في وجه عصره ، بل صرخة في وجه كل العصور ، لأنه لم يكن فحسب كاتباً لعصره ، بل وكاتباً لكل العصور ..

الصرخة العاشرة

« ألبير كامى »

الإنسان ... ذلك المستحيل

« اخترت العدالة لكى أظل وقيًا للأرض ،
ومازلت أؤمن بأن هذا العالم ليس له معنى يملو
عليه ، ولكنى أعلم أن هناك شيئاً فى العالم ، له
معنى .. وذلك هو الإنسان »

« ألبير كامى »

مات عبثاً ، وهو الفيلسوف الذى عاش طوال حياته القصيرة ينادى بفلسفة العبث .
ففى يوم الاثنين ، الرابع من يناير عام ١٩٦٠ ، وفى الساعة الثانية والربع ظهراً ،
اصطدمت سيارة تسير بسرعة جنونية على طريق (سانس باريس) بشجرة من أشجار
البلوط ، وأسفر الاصطدام عن حادث مروع ، فبين حطام السيارة عثر على امرأتين فى حالة
إغماء ، وسائق مصاب مات بعد الحادث بأربعة أيام ، هو الناشر الفرنسى الشهير « ميشيل
جاليمار » ، وشخص رابع مات للحظفة ، والدم يتدف من رقبته ، وعلى وجهه أمارات
الدهشة ، وفى إحدى عينيه علامة استفهام ، وفى العين الأخرى ، علامة تعجب ؟ .
وحين فتشوا جيبوه ، وجدوا بها بطاقته الشخصية ، وعليها هذه الكلمات :

(ألبير كامى) ... كاتب ، ولد فى ٧ نوفمبر ١٩١٣ ، فى موندوق ، مديرية قسطنطينية) .
ولم يكن أمام مثقفى العالم كله ، إلا أن يعلنوا الحداد الفلسفى والروحى على المفكر
الفيلسوف الذى عانى أمراض عصره وحاول أن يجد لها الدواء ، وعلى رجل السياسة
والأخلاق الذى طلما ناضل من أجل قضايا الكرامة والعدالة والحرية ، وعلى الأديب الروائى
المسرحى الذى أثقل ضميره البحث عن مصير الإنسان ، وعلى الكاتب الصبور الذى عاش

وقلبه يتنض بمأساة الجليل .

ولم يجد مثقفو العالم كله ، العزاء في تلك الكلمات العشر ، التي كان « ألبير كامى » يحياها أكثر من غيرها ، ألا وهى : (العالم ، العذاب ، الأرض ، الأم ، الناس ، الصحراء ، الشرف ، اليأس ، الصيف ، البحر) .

وإنما وجدوا العزاء في الكلمات الثلاث التي لخصت حياة « ألبير كامى » وفكره ، وكأنما هى آفانيمه الثلاث ، وهى .. (العبث ، والهرد ، والثورة) ..
غير أن العزاء الحقيقي لكل مثقف هو أنه كان له شرف الانتساب إلى العصر الذى عاش فيه .
« ألبير كامى » ، بحيث كان قلبه يتنض وقلب هذا الرجل في عصر واحد .

حياته هى حياة أبطاله ..

إن حياة « ألبير كامى » وكتابات وجهان لحقيقة واحدة ، أوهما وجه واحد لحقيقة واحدة ، فحياته هى حياة أبطاله ، بحيث لا يمكننا أن نفرق بين الإنسان « ألبير كامى » الذى حمل آلام العصر على كتفيه ونحملها بكل الشجاعة والشرف ، وبين أبطال مثل « سيزيف » ، وكاليف ، وميرسو ، وريو « ممن مضوا في طريق الأمانة والمعادلة إلى أقصى مدى ، ونحملوا ببطلونة لا تخلو من تضحية عذابات الطريق .

لقد قذف « بألبير كامى » وسط صراعات العصر ، وهو عصر مزقه التناقض ، وانفصلت فيه السياسة عن الأخلاق ، والقيم عن المجتمع ، والفكر عن الحياة ، وبالتالي بات العصريون يموت القيم التي تعتبر بمثابة الوسيط بين الله والإنسان ، والتي كان من شأنها جلب الطمأنينة إلى ما سبق من تمرد إنسانى ، فليس همّ العصر بمجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من كل معنى ، بل راح يتزعج إلى نبد احتمال وجود القيم على أى صورة من صور المطلق ، ولهذا كانت القضية الكبرى التي واجهت « ألبير كامى » هى خلق قيم جديدة في عالم متناقض ، دون بحث الحياة في القيم التقليدية القديمة ، التي عفى عليها التاريخ .

وكان عسيراً على « ألبير كامى » في عالم متناقض يفتقر إلى صفة التعالى ، أن يخلق قيماً جديدة دون أن يبدأ بحمل التناقض نفسه قيمة من القيم ، ومن ثم راح يستبدل موت القيم الإنسانية بالتأكيد المستمر على حقيقة المسؤولية الإنسانية ، وبالتالي فإن الصورة التي انبثقت في أعماله الفكرية والأدبية ، ليست إلا صورة البطل وقد حرم من كل عون (ميتافيزيقى) ،

فليست هناك قوى خارقة يجب بها ، ولا قم متوارثة يرتكن إليها ، فهو قد ترك ليصوغ قدره بنفسه ، ويسجعه وفق هواه ، وحيداً بلا عون أو نصير .

وهذا معناه أن أدب العرء لا يقدم الحياة على أنها وضع مستقر ، بل وضع فى طريقه إلى الاستقرار ، وتلك هى التجربة التى يكابدها الوجود الإنسانى ، والتى يسميها « جان بول سارتر » : العذاب . وتلك هى مسئولية كل فرد من الأفراد ، والتى يطلق عليها كذلك لفظ : الحرية . وتلك أخيراً هى الصورة التى رسمها « أندريه مالرو » للوضع الإنسانى وهى الأساس الذى يقوم عليه ما أسماه : للصير .

وتلك هى دنيا « ألبير كامى » .. إنها الدنيا التى يقيم فيها « ميرسو » .. الغربى ، والتى يقيم فيها « دكتور ريو » الذى يصارع طاعوناً لا تزال طبيعته رمزاً مجهولاً ، وهى الدنيا التى يرمز لها (بصور البق ، والحجر الصحى ، وحالة الحصار) . إنها الدنيا التى قضى على كل فرد فيها كما قضى على « سيزيف » أن يدفع بحجر العتب إلى أعلى سفح شديد الانحدار ، ليعود فيندفع مرة ثانية فيدفعه من جديد .

وبنفس الدرجة التى لا يتنكب بها « كامى » دليل التناقض أو ما يسميه العتب ، لا يقنع بمجرد السخط أو الاستسلام ، فنرى البحر الشاسع كما نرى السجن الرهيب رمرين أساسيين فى أدبه . لهذا كله ، كان لزاماً عليه ، وقد حمل فى كيانه كل صراعات العصر ، أن يتجاوزها بمحاسنه العاطفى المتوهج وحسه الأخلاقى الشجاع ، فيستنكر كل فعل يؤدى إلى عذاب الإنسان ، ويوقظ فى النفوس معنى العدالة والأمانة والشرف ، ويعمل على إعادة السياسة المحرقة أخرى إلى حرم الأخلاق ، ويقف فى صف الأخلاقيين الفرنسيين الكبار فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويكون كما وصفه « سارتر » بحق ، آخر خلفاء « شاتوبريان » وأكثرهم حكمة وشجاعة .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل العدل والأمل ، والنبل والشرف ، والأمانة والعدالة ، تخرج من فم « ألبير كامى » لتسيل على قلمه ، وينطق بها أبطاله ، وتبشر بسماعة بشرية من نوع جديد .

تراجيديا الإنسان والعصر :

ويمقدار ما كانت حياة « ألبير كامى » هى حياة أبطاله ، كانت الأحداث الملمعة فى حياته

هى المداد الذى كتب به أعماله ، وهو مداد يتزف عرقاً ودماً ، ليرسم فى النهاية تلك اللوحة
المساوية للحوار المتبادل بين الإنسان وعصره ، وهو الحوار الذى لخصه «ألبير كامى» فى بداية
كتابه (أسطورة سيزيف) بهلين البيتين من أغنية بندار :

«يا نفسى الحبيبة لا تنزعجى إلى الحياة الأبدية ، بل استغدى الممكن حتى النهاية »
وكانت حياة «ألبير كامى» بالفعل محاولة لاستنفاد الممكن حتى نهايته ، وإن لم يغيب
القدر الإنسانى عن أفق هذه الحياة لحظة واحدة وكأنما كان لها بالمرصاد ، حتى كانت مأساة
موته .. هذا الموت الظالم .. هذا الموت المستحيل .

ومع أن «ألبير كامى» نفسه لم يكن يستحسن خلق الأساطير والتشويق الصحفي حول
حياته وشخصيته ، وكان يؤثر أن يجد الناس فى كتبه وكتابات ما يهمهم أن يعرفوه ، فإننا
نستطيع أن نستخلص من سيرة حياته تلك الخطوط والظلال ، بل والألوان التى أسهمت فى
رسم تلك اللوحة (التراجيدية) للمساة .. «ألبير كامى» .

فقد وُلد فى السابع من نوفمبر عام ١٩١٣ فى مدينة (منطوف) التابعة لمديرية (قسنطينية
بالجزائر) ، وكان أبوه «لوسيان» عاملاً زراعياً فى مصرعه بعد عام واحد من مولد ابنه الثانى
«ألبير كامى» ، فى معركة (المارن) فى الحرب العالمية . «مارن .. جمجمة مفتوحة .
أعشى .. أسبوع طويل فى صراع مع الموت ..» .

أما أمه فتتخلل من أصل أسبانى ، وكم من مناسبة أفصح فيها «كامى» عن الراحة
(الرومانسية) التى أمدته بها هذا الأصل الأسبانى غير المباشر ، وقد تزجت أسرته بعد وفاة
عائلها إلى حى فقير مكتظ بالسكان فى مدينة الجزائر ، حيث عاش «كامى» مع أمه وجدته
لأمه وشاله وأخيه الأكبر فى شقة مكونة من غرفتين ، وراحت أمه تعمل خادمة فى بيوت
الأغنياء لتحول هذه الأسرة ، وقد وصف «ألبير كامى» الجو العام لهذه الفترة من حياته فى
كتابه (الظهر والوجه) بقوله :

«شد ما يشغلى التفكير فى غلام كان يعيش فى أحد الأحياء الفقيرة . ياله من حى
ويالمنزله من منزل .. لم يكن يتألف إلا من طابق واحد ، ودرج لا يعرف النور . وحتى يومه
هذا ، وعلى الرغم من مرور سنتين عديدة ، يستطيع هذا الغلام أن يتحسس طريقه إلى هناك
فى أحلك الليالى ، وهو يعرف أن فى استطاعته قفز هذه الدرجات دون أن يتضرر أبداً . لقد
تملكه البيت وسيطر على مشاعره ، ولا زالت قدماه تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات

السلم بالإحساس المجرد ، ولا زالت يدها تلهعان من قضبان الدرازين هلعاً غريزياً لا يقهر ، وذلك بسبب ما يمرى فوقها من الصراصر .

والحق « كامي » بمدرسة ابتدائية محلية عام ١٩١٩ بقى فيها حتى عام ١٩٢٤ ، حيث لفتت موهبته نظر أستاذه « لوى جرمان » الذى تعهده بالتشجيع حتى حصل على منحه دراسية بمدرسة « الليسية » ظل « كامي » يتردد عليها حتى حصل على شهادة (البكالوريا) عام ١٩٣٠ ، وفى أثناء دراسته اشترك فى فريق كرة القدم ، واهتم بالمرح ، وطمع إلى دراسة الفلسفة ، ولعل « كلامنس » وهو الشخصية الرئيسية فى رواية (السقطلة) التى كتبها « ألبير كامي » ، يعبر تعبيراً بالغ الصديق عن هذه المرحلة فى حياة « كامي » ، فيقول :

« لم أكن صادقاً فى إحساسى وحامى إلا عندما كنت أمارس الألعاب الرياضية ، وعندما كنت أخدم فى الجيش فأقوم بتمثيل المسرحيات التى تؤديها بقصد للمتعة والترفيه . وحتى فى يومى هذا .. أتحال المكائين الوحيديين فى العالم اللذين أشعر فى رحابها بالبراءة هما الأستاذ وقد اكتظ بالمفترجين فى مباراة يوم الأحد ، والمسرح الذى أكن له حياً لا مثيل له فى القوة والتطرف » .

دفاع عن الشمس :

وحاول « كامي » مواصلة دراسته الجامعية على أساس من عدم التفرغ ، حتى حصل على (ليسانس) فى الفلسفة من جامعة الجزائر ، بعد أن أعد رسالة عن العلاقة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة المسيحية ، ممثلة فى « القديس أوغسطين » والفيلسوف « أفولطين » . وفى عام ١٩٣٧ عاوده مرض التلرون الرئوى فعاقه عن الحصول على درجة « الأجرىماسيون » وانتهت دراسته الجامعية عند هذا الحد ، لتبدأ دراسته فى كتاب الحياة .

وكانت سنوات شاقة ، مارس فيها « ألبير كامي » مختلف الحرف الصغيرة ، فعمل تارة فى بيع قطع غيار السيارات ، وتارة فى مكتب مسمار لأعمال التجارة البحرية ، وتارة فى إحدى الوظائف فى مكتب للأرصاد الجوية ، إلى أن التحق بوظيفة صغيرة فى بلدية المدينة ، اضطر إلى التنخل عنها بعد أن كتب تقريراً عن سكان منطقة القبائل ، كشف فيه عن الكثير من جوانب الإنسان العادل عند « ألبير كامي » ، فضلاً عن أولى مواقفه الشجاعة التى دافع فيها عن إحدى قضاياء العصر ، قضية سكان منطقة القبائل من العرب ، الذين يعيشون فى

« بؤس » وجوع يقصر عن مداهما التعبير ، في حين يعيش المستوطنون من الفرنسيين عيشة البذخ والاستغلال ، على زعم أن شعب القبيلة يعرف كيف يتكيف مع البؤس ، ولا يحس بنفس الاحتياجات التي يحس بها الأوروبيون .

وكان موقفاً عادلاً وشجاعاً ذلك الذي اتخذه « ألبير كامى » ، عندما واصل حملته من خلال جريدة « جمهورية الجزائر » التي كان يعمل بها محرراً صحفياً تحت رئاسة « باسكال بيا » ، فاضحاً للمستعمر الفرنسي ، كاشفاً عن زيف منطقته وطلان دعواه ، مستنكراً الظلم من بلد يدعى أنه يحارب الظلم في غيره من البلدان ، ويتشدق بشعارات .. الحرية والإخاء والمساواة .

وكان « ألبير كامى » يتصور أن مصيره قد ارتبط بالجزائر ، أرض الشباب ، والبحر ، والشمس الباهرة ، وأن ولجه يحتم عليه أن يساهم في بزوغ حضارة جديدة ، حضارة ذات شخصية فريدة ، حضارة يشترك في صنعها العرب والمستوطنون الفرنسيون ، وكان قد استطاع فوق أرض الجزائر ، وتحت شمسها المشرقة ، وبعد أن أسس فرقة مسرحية من الهواة سماها « مسرح الجماعة » كان يقوم فيها بدور الممثل والمؤلف والمخرج جميعاً ، استطاع أن يكتشف الحقيقة المزدوجة ، الحقيقة المتمثلة في ثنائية إقليم البحر المتوسط ، والتي عبر عنها في أولى مؤلفاته (الظهر والوجه) حيث تراه يؤكد الصلة الوثيقة بين هاتين الناحيتين من التجربة التي عاشها حتى النخاع ، الفيض الغزير من الشمس والبحر في مقابل عقم الإنسان وفقره ، الاستغراق الممتع في ملذات الحس في مقابل الموت الذي يبدو أكثر إيماء بالرعب والمأساة ، انتعاش الرغبة والحنان في مواجهة حقيقة العزلة الإنسانية .

وهكذا .. هكذا في كل لحظة على أرض الجزائر ، نجد أن السعادة والشقاء يؤكد كل منها الآخر ، ويرجع السبب في عنف موقف « ألبير كامى » من كل منها ، إلى التناقض الكامن في وجودهما معاً متلازمين .

ولكن هذه الآمال جميعاً ، سرعان ما ضاعت سدى ، لأن « كامى » دفع ثمن هذا التقرير وظيفته الصغيرة في بلدية الجزائر ، وعمله الصحفي في جريدة « جمهورية الجزائر » كما كسب عداء المستوطنين الفرنسيين الذين أرغموا الحاكم العام لمدينة الجزائر ، على طرده منها وترحيله إلى باريس .

دفاع عن النور :

وعاد «كامي» إلى باريس عام ١٩٤٢ ، ليعمل محرراً صحفياً في جريدة «باري سوار» ، ولكن الحرب العالمية كانت قد اشتعلت ، وبدأ الزحف الألماني يقزو أوروبا ، ويحتلها بلدًا وراء بلد ، حتى سقطت باريس ، واحتل (النازي) فرنسا ، فانضم «كامي» إلى حركة المقاومة السرية في باريس ، ورأس تحرير جريدة «كفاح» التي جعلت شعارها (من المقاومة إلى الثورة) .

وامتد الاحتلال (النازي) لفرنسا أربع سنوات «كامي» يتحدها بكل قواه ، ويناضله في كل مناسبة ، ويواجهه بالكلمة الجريئة والموقف الشجاع ، وظل يحرق المقالات الاقتصادية لجريدة «كفاح» التي يدعو فيها الفرنسيين إلى مكافحة الظلم ومقاومة العدوان ، والوقوف في وجه قراصنة العصر ، وذلك كله بسلام العدل ، فلن كان القدر البشري ظالماً ، فقدر الإنسان هو أن يكون عادلاً .. العدل .. ذلك للمستحيل ، أوكما قالت «دورا» في مسرحية (العادلون) : «ولكن ، لا .. هذا هو الشقاء الأبدى ، نحن لسنا من هذا العالم ، نحن عادلون . هناك دفء لم يخلق لنا .. آه .. وارجحنا للعادلين ..» .

ويرد عليها «كالييف» في ذات المسرحية : «إننا نقتل لكي نبني عالماً لا يقتل فيه أحد ، نحن نقبل أن نكون مجرمين لكي تمتلئ الأرض من بعدنا بالأبرياء ..» .

لقد قاوم «ألبير كامي» الاحتلال (النازي) بكل قواه ، واشترك في حركة المقاومة السرية ، ومضى مع رجالها على الطريق الموحد ، وجرب معهم جراح العصر ، وعذابات الضمير ، وواجه «مهم للصبر المشترك» ، وتعلم كيف يتعدى على الظلم ويشور على الجريمة مصداقاً لهذا (الكوجيتير) الذي صاغه «ألبير كامي» ، وكأنما خلق للقرن العشرين : «أنا أتمرد فتحن إذن موجودون ..» .

وكان من جراء هذا كله ، أن تحررت باريس في عام ١٩٤٤ ، وتولى «ألبير كامي» تحرير جريدة «كفاح» العلنية بعد أن كانت جريدة سرية ، وسرعان ما استقال من رئاسة تحريرها واعتزل الصحافة ، لكي يتفرغ لقضايا الفكر والفن والأدب ، وإن ظل دائماً يعبر عن رأيه في القضايا الملحة على ضمير العصر ، وذلك في المقالات التي جمعها فيما بعد ، في كتابه «مشكلات معاصرة» حيث عالج مشكلات التسليح الذري ، والحرب الباردة ، واستنكر

الإرهاب الاستعماري في مدغشقر ، والامستيطان الاستعماري في الجزائر ، وأيد الثورات الوطنية في قبرص والمجر ويولندا وألمانيا الشرقية .

وجاء عام ١٩٥٢ ، العام التالي لظهور كتابه (للتمرد) الذي أحدث ضجة ثقافية كبرى ، وأسفر عن النزاع الحاد بينه وبين صليبه « جان بول سارتر » ، وهو النزاع الذي أفصح عن التناقض الجذري العميق بين الصراحة الفكرية لدى « سارتر » والحماس الأخلاقي لدى « كامى » ، ولكن النزاع سرعان ما تصاعد فصار هجوماً مرّاً على صفحات مجلة « الأزمّة الحديثة » اشترك فيه إلى جانب « سارتر » فرنسيس جانسون ، وسيمون دى بوفوار ، مما أذى قلب « كامى » بأعمق الجراح ، فالتخّذ في نوفمبر من نفس العام أجراً سياسياً هو استقالته من منظمة « اليونسكو » على أثر السماح لأسبانيا بالانضمام إلى عضوية المنظمة . وبعدها لاذ « ألبر كامى » بالصمت والعزلة ، إلى أن كان عام ١٩٥٧ الذي منح فيه جائزة (نوبل للأدب) . فكانت تنويجاً لفكر « ألبر كامى » وأدبه بعدما عاش حياته ابناً وقياً للأرض ، يفتى للبحر ، ويفرح بالشمس ، ويمجد النور .. النور الذى طالما ألّب فيه الإحساس بالسعادة والفرح بالحياة ، وحدد له طريقه في مقاومة كل قوى الظلم والظلام . « فى أحلك ظلمات العلمية التى تحيط بنا ، حاولت دائماً أن أبحث عن الطريق المؤدى إلى التغلب عليها ، لا عن فضيلة أونيل نادر ، بل عن وفاء غريزى للنور الذى ولدت فيه ، ومنه تعلم الناس منذ آلاف السنين أن يرحبوا بالحياة حتى فى ساعة الألم والعذاب » . ولكن الحياة هى التى ودعت « ألبر كامى » ، قبل أن يقول كلمته الأخيرة ، وهو الذى قال عن نفسه فى أغريبات أيامه « إننى مازلت فى بداية أعمالى .. » .

من البحث إلى التمرد :

البحث والتمرد والثورة ، هذه إذن هى المحاور الرئيسية الثلاثة فى آثار « ألبر كامى » الفكرية والأدبية ، أما البحث فقد عالجها فى رسالته الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره أدبياً فى رواية (الغريب) ، ودرامياً فى مسرحية (كاليجولا) ، وعلى عتبة (أسطورة سيزيف) ، يضع « ألبر كامى » فكرة الانتحار ، باعتبارها اليتيم الذى يصدر عنه اتجاهه الفكرى كله . وهو هنا ليس قضية (دراسة) ، وإنما قضية (استغلال جواب) على حد تعبير « روبرت دولويه » .

فالانتحار يطرح قضية (معنى الحياة) ، وهو يعنى بكل بساطة (الاعتراف بان الحياة لا تستحق أن تُعاش) . ولكن «كامى» يرفض الانتحار ، ويرى أن الحياة وإن لم يكن لها معنى ، فهي مع ذلك ينبغي أن تُعاش ، وهذا التناقض هو الذى يفجر الإجابة الخاصة «بألبير كامى» ، ويرز بطولته منذ الآن .

وليس ذلك لأنه يؤمن بالعقل ، وقدرته على اختراق الحجب ، والتفاذ إلى الأسرار التى تضى معنى على هذا الوجود ، الذى يبدو عارياً من كل معنى ، وإنما لأنه لا يريد أن يتخل عن هذا العقل على الرغم من قصوره الواضح من ناحية ، ولأنه يرغب من ناحية أخرى فى التذرع بجميع أسلحة المنطق إزاء ما يسميه (صمت الكون ..) .

ولكن .. إذا لم يجد الإنسان للوجود معنى ، واستولى عليه الشعور بعث الحياة - فهل ينبغي أن يدعوه ذلك إلى الانتحار؟

هذه هى المسألة التى يهدأ «ألبير كامى» أخطر المسائل الفلسفية جميعاً ، فالحبث فيها إذا كان العالم له ثلاثة أو أربعة أبعاد ؟ أو فيما إذا كان الفكر سابقاً أو لاحقاً للمادة ؟ أو فيما إذا كان الكون محدوداً أو غير محدود ؟ كل هذه المسائل توشك أن تكون هزلاً وتبريحاً إذا قيست بالمسألة الجوهرية ، وهى مسألة الحياة ، هل تستحق أو لا تستحق ما يبدل من أجلها من عناء ومعااناة ؟

وقد يكون القول بعثية الحياة ، وتجرد الكون من كل مغزى ، شيئاً قديماً عرفه الحكماء وردده الفلاسفة ، ولكن هذه الحكمة غالباً ما كانت تتخذ صورة النهاية التى ينتهى عندها الفكر ، أو الخاتمة التى ترسو على شاطئها التجارب ، أما «ألبير كامى» فيعدها بداية للحركة الفلسفية أو مطلع الفكر الحر .

فهذا التفاؤل عن حقيقة الموت ، وهذا التعلل الساذج بتحقيق الآمال ، وهذا الغرور المضحك الناتج عن النجاح ، وهذه الضحكة البلهاء التى تعبر عن السعادة ، كل هذا يزدرية «ألبير كامى» ، ويراه نفاقاً وخداعاً للذات وبمجاهلة للحقيقة الجوهرية المروعة التى تواجه الفكر الواعى ، ألا وهى تجرد الوجود من كل معنى ، وما يتبع ذلك من شعور بعث الحياة . ولكن كيف ينشأ الشعور بالبعث لدى الإنسان ؟ أو بالأحرى كيف يجد الإنسان نفسه واقعاً فى قبضة الشعور بالبعث ؟

الواقع أن «ألبير كامى» يشبه نشأة الشعور بالبعث بمولد عاطفة الحب فى قلب الإنسان ،

كلهما يسيط على الإنسان من حيث لا يدري ، إنه شعور مفاجئ ، ويأثس في نفس الآن ، ذلك لأنه ليس هناك ما يبيته ، ولأنه يظهر في أتفه مظاهر الحياة اليومية أو السلوك المعتاد ، عند متخلف شارع ، أو في داخل مطعم ، أو على محطة المترو . ومع ذلك فإن كل شيء يتغير نتيجة لهذا الشعور ، الذي هو تجربة شخصية خالصة يصعب نقلها إلى الآخرين .

ويصف « ألبير كامى » شعور العيب في بضعة كلمات ، شديدة الإيجاز ولكنها قوية الإيحاء : « نهوض ، ترام ، أربع ساعات في المكتب ، غداء ، ترام ، أربع ساعات عمل ، عشاء ، نوم ، الاثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ، الخميس ، الجمعة والسبت على الخط نفسه ، ونفس الطريق .. كل يوم .. وراحة معظم الوقت » .

وهكذا .. هكذا تمر الأيام ، يتلو بعضها بعضاً ، والإنسان يكرر هذه العملية ، أسبوعاً بعد أسبوع ، بل عاماً وراء عام ، وقد يكون الإنسان راضياً عن نفسه أو غير راض ، ولكنه مستسلم على كل حال لمصيره ، مذعن للدورة الزمن ، وإذا بيوم يأتي فيطراً عليه طارئ مفاجئ ، قد يحدث ذلك وهو يشعل سيجارة ، أو يمر شارعاً ، أو ينتظر الترام ، وإذا بعجلة الزمن تتوقف ، وإذا سباق الرجل لا تساق إلى حيث اعتادت ، وإذا بيده تأبى أن تقوم بما ألفت من أعمال ، وإذا بفكره يتوقف عن المضى في التفكير . إنه نوع من الللل ، نوع من السأم ، نوع من النفور ، شيء ما حزين يستولى على كيان الإنسان فيشل هذه الآلة عن دورانها المعهود ، وي طرح على ذهنه السؤال عن جلوى هذا السعى ، ومعزى هذه الحياة ، وإذا بالجواب السالب ، الجواب النقي ، إنه لا جدوى هناك ولا معزى ، قبض الريح وحصاد المشم ..

ومن هنا تبرز فكرة الانتحار .. إلا أن المنطق في فلسفة « ألبير كامى » لا يكشف عن رابطة حتمية بين الشعور بعيب الحياة وبين التفكير في الانتحار ، لأنه ليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، فضلاً عن أنه في الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبي بجدية الحياة ، وبأننا نأخذها مأخذ الجد ، وفي هذا ما يتناقض القول بعيب الحياة . وهذا معناه أن الحياة تقتضى نوعاً جديداً من البطولة ، بطولة لا تعرف الأمل ولا تعرف الندم ، وإنما تعرف المرء باستمرار ، وهو تقيض الزهد أو الاستسلام أو الإبداع .

وهذا هو البطل « سيزيف » .. إنه أسمى من العذاب وأسمى من الأمل ومن اليأس جميعاً ، فهو يعلم أولاً أنه محكوم عليه ، وهو يعلم أن هذا الحكم لا رجعة فيه ، وأن هذا

العذاب مدى حياته أومدى حياة الآلهة ، ولكنه مع ذلك يرفع الحجر إلى أعلى الجبل ، ويلاحظه إذا نزل إلى السفح ، وينحنى عليه ويحرص على ألا يسقط من بين يديه .
إنه يؤذى هذا العذاب كما لو كان واجباً مقلماً يمارسه بلا أمل ولا يأْس ، لأن الأمل واليأس شيء واحد ، فمن يأمل في شيء معناه أنه يائس من شيء ، إن صَلَّاته اليومية أن ينحنى على الحجر ، ويرفع رأسه إذا سقط . إنه يقاوم المستحيل ، ويعلم أنه يقاوم المستحيل ، ومع ذلك يستمر في مقاومة المستحيل .

من التمرد إلى الثورة :

ولكن هل معنى هذا أن «ألبير كامى» يبشر بالبعث ، وينادى بالمستحيل ؟
كلا بطبيعة الحال ، فإن رفض «كامى» لفكرة الانتحار ، باعتبارها خيانة للأرض ، وللبحر ، وللنور ، ولشرف الإنسان ، وللعجب قد يكون الحقيقة الأولى في هذا الوجود ، وإيمانه بعدالة الإنسان وحقه في السعادة ، كل هذا يجعل من البعث بداية تدعو إلى تجاوزه ، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن . وهذا ما عبر عنه «كامى» بقوله : « لو سلم الإنسان بأنه ما من شيء ذى معنى ، فلا بد من الانتهاء إلى استحالة العالم » .

البعث إذن نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفاً أو غاية ، إنه نوع من (الشك المنهجي) الذى وجدناه عند «ديكارت» ، بل إن (أسطورة سيزيف) ، يمكن أن تعد (مقالاً في المنهج) كُتِبَ لعصرنا الحاضر ، وهذا ما عبر عنه «كامى» بقوله : « عندما حلت الشعور بالبعث في (أسطورة سيزيف) ، كنت أبحث عن منهج لا عن مذهب ، كنت أمارس (الشك المنهجي) ، وكنت أقتش عن هذه اللوحة البيضاء التى يشرع الإنسان على أساسها في البناء » .

ومن هنا كان انبثاق الفرد في فلسفة «ألبير كامى» ، فالفكر الذى أدى به إلى البعث كان يفترض أن ينتهى به إلى الفرد في وجه هذا البعث نفسه ، وكما أدى فعل (الشك المنهجي) عند «ديكارت» إلى الفكر ، ومنه إلى إثبات الوجود ، فإن الفرد ينتهى عند «كامى» إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجود (الأنا) ثم وجود (الآخر) ، وهذا ما عبر عنه بقوله « إن البرهان الأول والوحيد في صميم تجربة البعث هو الفرد .. » .

وكما عالج «ألبير كامى» البعث في رسائله الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره

أديباً في رواية (الغريب) ، ودرامياً في مسرحية (كاليجولا) ، نراه يعالج التمرد في رسالته الفلسفية أيضاً (الإنسان المتمرد) ثم يعود ويصوره أديباً في رواية (الطاعون) ودرامياً في مسرحية (العاقلون) .

وها هو «ألبير كامى» في مطلع كتابه (الإنسان المتمرد) يعلن عن (كوجيتيو) جديد ، يصرخ فيه بأعلى صوته : «أنا أنمرد فنحن إذن موجودون» .

على أن التمرد عند «ألبير كامى» نوعان : تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان ، وهذا هو ما يسميه (بالتفاهيزيقى) ، وتمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد ، وهو ما يسميه (بالتفاهيزيقى) ، النوع الأول : هو الذى ينبع منه الثورة بعث الوجود ، وقد يؤدى إلى إنكار القيم جميعاً ، أى إلى العدمية المطلقة ، أما النوع الآخر : فهو ما قد يتحول إلى ثورات جماعية كالتي رأينا عدداً منها في العصر الحديث .

والواقع أن «ألبير كامى» هذا العقل الذى يحب الوضوح ، وهذه الروح التى تمجد النور ، قد وجد أن حياة الإنسان تصطبغ كل يوم بتناقضات العالم وعذابات الحياة ، حتى اعتقد أن الإنسان قد حكم عليه ظلماً بأن يعيش وهو الكائن العاقل فى عالم غير معقول ، وأن ينشد الوحدة والانسجام وسط التناقض والاضطراب ، وهو لذلك لا يملك إزاء هذا (الظلم الميتافيزيقى) سوى أن يقابله (بالشرف الميتافيزيقى) الذى يمكنه من الصمود لعبية العالم ، والتمرد عليه حتى النهاية . تماماً كما فعل الدكتور «ريو» بطل رواية (الطاعون) الذى ظل يتحدى المرض ، ويحاول أن يتنزع من بين مخالبه أكبر عدد من الأحياء ، مع علمه أن كفاحه عقيم ، ونضاله بلا جدوى ، لأن الطاعون لا بد أن يتصر عليه فى آخر الأمر . .

إن الطاعون على الرغم مما يتطوى عليه من موت وتناقض ، وعلى الرغم من أنه العبث ذاته والمستحيل ماثلاً ، فإنه قد كشف عن أنبل ما فى الإنسان . عن النضال المستمرى صدر «ريو» ، عن البراءة الكاملة فى نفس «كوتار» ، عن الطيبة الخولة التى تظل من عبثى الأم العجوز ، عن الرقة والحنان فى قلوب العشاق والمحبين ، عن الأمانة والرجولة والصفاء والصبر والصمت والسعادة فى سلوك سائر الأبطال !

كان تمرد (سيزيف) تعبيراً عن سخطه على الموت وعاطفته الجياشة بالحياة ، وكان إنكاراً للانتحار وتحدياً للعبث أو للمستحيل ، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمرداً وحيداً أو واحدياً ، أما تمرد (الإنسان المتمرد) ، فهو يتنزع الفرد من وحدته ، ويحمل الإحساس

بالعربة والاعتراب ، هو (الطاعون) المشترك بينه وبين الآخرين ، وبذلك يصبح العمد هو الحقيقة الواضحة الأولى التي تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما تجعل من الممكن بالسبة «ألبير كامى» أن يقول «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون» ، فالعد الذى يتمرد على طغيان سيده ، ويقول له «لا» ، إنما يقول فى نفس الوقت «نعم» ويؤكد قيمة إنسانية لا ينبغى أن تُهدر أو تُهان ، لأن البشر جميعاً من مظلومين وطلّاب يشاركون فيها على نفس المستوى وبفسس المقدار . وبذلك يكون العمد الذى هو فى أصله تعبير عن صرخة دات وحيدة ، تأكيداً للتضامن بين البشر ، فإذا أنكر هذا التضامن ، فقد اسمه واحرف إلى القتل والجريمة .

وهكذا ينتقل «ألبير كامى» إلى تناول حقيقة العلاقة بين العمد والجريمة ، وبخاصة تلك الجريمة التى يصفها بالجريمة المنطقية ، أو الجريمة المشروعة ، أو الجريمة (الأبديولوجية) . فهو يسأل إن كان العمد الذى هو بطبيعته احتجاج على قدر ظالم وعير معقول ، يمكن أن يؤدى إلى تبرير الجريمة الشاملة والقتل الجاعى ، وهل من الممكن أن نكتشف فيه على العكس من ذلك مبدأ ذنب معقول ، يحتاج على الظلم والعبودية والمهانة . فى الوقت الذى يؤكد فيه كرامة الإنسان ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، هى ما يحسده «ألبير كامى» فى مسرحية (العادلون) . فإن أعضاء هذه المنظمة العريضة متمردون مثاليون ، لم يعرف تاريخ العمد لهم مثيلاً . إسم يعانون صراعاً عميقاً ، ويظلون أرباء على الرغم من كل ما أراقوه من دماء ، إسم يعيرون للفعل حدوداً ، فهو خير وعدل ، ما راعى الحد ، وهو شر وظلم ، إن تعدها ، الوفاء للحد وللمعيار وفاء للثورة ، وتحطى الحد وتجاوز المعيار نكوص عن الثورة ، وإسبار فى هوة العدمية المطلقة

إن «كالييف ودورا» ورفاقهما وحيدون أمام أنفسهم ، ولكهم متضامون أمام الموت ، إن ترم الواحد منهم يتجاوز حدود العمد ، بل يتعدى قيمة حياة العمد . ويصبح حقاً للإنسان حيث هو إنسان . ومن ثم فإن وجودهم كله يحقق ذلك (الكوجيتيو) الذى بدأ فى (الإنسان المتمرد) بمقولة . «أنا أتمرد ، نحن إذن موجودون» ، وانتهى فى (العادلون) بمقولة «نحن نتمرد ، فنحن إذن موجودون»

وهكذا ينتقل «ألبير كامى» إلى (العمد الميثاهيزيقى) ، الذى يصمه بأنه حركة يواجهها

الإنسان قدره وقدر البشرية بأجمعها ، محاولا أن يسترد الوحدة السعيدة وأن يتخلص من عذاب الموت وآلام الحياة ، ثم يبين بعد ذلك كيف يتحول هذا (الفرد الميتافيزيقي) إلى (تمرد تاريخي) ، فينسى أصله ويتنكر لمنبعه ، ويرحف إلى السيطرة على العالم كله من خلال فعل الثورة .

من الثورة إلى التضامن البشرى :

والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التي عرفها العصر الحديث ، والتي عرفتها أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر ، قد اقترن فيها هذان النوعان المتباينان من التمرد ، لأن (التمرد الميتافيزيقي) يحمل في طياته جرثومة العلمية المطلقة الكامنة في قلوب العديد من الثوريين في هذا العصر الرهيب .

وتلك هي مأساة القرن العشرين كما يراها « ألبير كامى » ، أن يتحول التمرد إلى ثورة ، فبعد أن قتل الإنسان (الملك) في الثورة الفرنسية ، وبعد أن قتل الإله في الثورة الروسية ، وجد نفسه وحيداً في هذا العالم ، وليس أمامه أى يقين ، فاندفع انتفاخ اليأس إلى هوة العدم ، مرة في صورة الإرهاب الفردى والفوضوى ، ومرة أخرى في صورة الإرهاب الذى تنظمه الدولة سواء في صورته (اللا معقولة) عند (الفاشية) ، أو في صورته (المعقولة) عند (الشيوعية)

ويرى « ألبير كامى » جرثومة العلمية المطلقة سارية في التفكير الثورى المعاصر ، في صورة الشعار المرفوع باستمرار ، والقاتل بأن (الغاية تبرر الوسيلة) ، فتطيق هذا الشعار هو الذى يؤدى إلى تلك العلمية ، حيث ترتكب أبشع الجرائم باسم أنبل الغايات ، وهنا يصبح لزاماً علينا أن نحكم على هذه الوسيلة نفسها ، فإن كانت تتضمن إهدار كرامة الإنسان ، لم يعد من حقنا أن نبررها بأية غاية مهما كانت عظيمة ، وهذا ما عبر عنه « ألبير كامى » بقوله . « إنه إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الوسيلة ذاتها ؟ .. » .

الجواب عند « ألبير كامى » هو القيمة الإنسانية وحدها ، والتثبت في جميع الأحوال من تلك القيمة الإنسانية ، التى ضلت الثورات الحديثة طريقها عندما تنكرت لها ، مع أنها كانت هى النبع لهذه الثورات .

إن الثورة عندما تعجز عن خلق قيمة إنسانية حقيقية ، يصبح « برومئوس » الوحيد الذى

ثار على الآلهة من أجل البشر، « قيصر » الوحيد الذى يُملئ إرادته على الشعب ، وعندئذ يصبح الإنسان شيئاً يعامل معاملة الآلة أو الأداة التى يُراد بها تحقيق غايات أخرى . وفى هذا المعنى للإنسان ، والمعنى لهدفه الحقيقى ، لأن الإنسان هو الهدف الحقيقى للإنسان .

فإذا عدنا بعد هذا كله ، وتساءلنا ، عن هذا الهدف الذى يسمى إليه الإنسان ، كانت إجابة « ألبير كامى » : إن الهدف هو مساعدة الإنسان على الحياة ، لكى يثور فى وجه الموت ، واعطاؤه السعادة ، لكى يتمرّد على شقاء العالم ، ومنحه العدالة ، لكى يناضل الظلم الذى يحيط به من كل جانب ، واحترام إنسانيته ، لكى يتوخى فى أفعاله أن يعثر البشر على تضامنهم من جديد .

إن « ديجو » الشخصية الرئيسية فى مسرحية (الحصار) ، يريد أن ينقذ سكان المدينة الأسبانية البائسة (كاريز) ، والدكتور «ريو» فى رواية (الطاعون) ، يريد أن يأخذ بيد سكان مدينة (أوران) ، «وكاليف» بطل (العادلون) ، يطمح فى إنقاذ البشرية بأسرها ، انهم جميعاً يريدون عن طريق مواجهة الخطر المشترك أن يتضامنوا فى طبيعة واحدة ، يشترك فيها أبناء الإنسان جميعاً .

وهذا معناه أن الطبيعة الإنسانية كائنة فى الموقف المشترك الذى يتخذه وجدان جميع الأفراد ، الذين يواجهون خطراً مشتركاً ، ويحملون أنفسهم متضامنين لدفع هذا الخطر ، حيث تتجلى الطبيعة الإنسانية فى الوجود المشترك إزاء الخطر المشترك ، وهو ما يسميه « ألبير كامى » بالتضامن البشرى ، والذى عبر عنه على لسان أحد أبطاله بقوله : « لقد كسبنا تضامناً عن طريق العذاب ، وبهذا التضامن لم تتجاوز دواتنا المحلودة فحسب ، بل انتصرتنا كذلك على الوحدة ، من غير أن نحرم الفرد من حقه فى أن يكون وحيداً .. » .

أجل إن الوجود الحق ، هو دائماً ذلك الكائن الذى يتميز بالوعى ، فيتمرّد على العيش ، ويثور على المستحيل ، ولن يكون ذلك الكائن سوى الإنسان .

صرخة النور

وهذا هو « ألبير كامى » .. التنوير الأخلاقى والتأثير الفكرى ، أو الكاتب ورجل الأخلاق ، وقد اتحد معاً فى شخصية واحدة ، شخصية تفى للإنسان ، وتغنى للبحر ، وتفرح بالشمس ، وتمجد النور . مما جعلها شخصية فريدة متميزة عن بقية معاصريه ، صدرت أعمالها

عن إحساس عميق ينبض العصر ، وعن استجابة واعية للسلّات السائدة في هذا العصر . وإن ارتباطه بأهل الجنوب أو شعوب البحر المتوسط ، ليلدو واضحاً في فكره ونثره ، ذلك لأن التزامه بما سماه الفكر المشرق أو فكر النور ، حيث الإنسان كأهم موضوع بالنسبة للفرد ، وحيث فكرة الاعتدال كمثل أعلى للانطلاق ، وحيث الإيمان بالطبيعة أكثر من الإيمان بالتاريخ ، هذا الارتباط هو الذي مكّنه من أن يجعل حكمة الماضي مستساغة في هذا العصر الحاضر ، من خلال إيمانه بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، واتصاله أوثق الاتصال بأوروبا المعاصرة .

إن « ألبير كامى » نفسه لم يثابة النور الأفريق الساطع الشجاع ، الذى كانت حياته وكانت كتاباته صراعاً دائماً مع عتمة الموت وظلمة العدم ، وما أروع هذا النور الباهر الذى يلهم أبناء البحر المتوسط ، وقرّهم من الروح اليونانية ، عندما يصطدم بالظلال الجرمانية والسلافية الشديدة العتمة البعيدة النور .

« وقوفاً في مهيب النسيم ، تحت الشمس التى تلتفى جانباً من وجوهنا ، تتطلع إلى النور ، وهو ينحدر من السماء إلى البحر الأملس ، إلى ابتسامة هذه الأسنان الناصعة » . إنها صرخة « ألبير كامى » في وجه العصر ، وهى ليست صرخة العيب ، ولا صرخة الجرد ، ولا صرخة الثورة ، ولكنها صرخة النور ، النور الذى ظل « ألبير كامى » على إخلاصه له مدى الحياة ، يفرز من أشعته كتاباته ، وينسج من خيوطه مواقفه ، ويتخذ نبراساً له على طول الطريق .. الطريق إلى نفسه وإلى الآخرين ، الطريق إلى السعادة وإلى الإنسان .. ذلك المستحيل .

الصرخة الحادية عشرة

« روجيه جارودى »

الحياة ليست لها ضفاف ..

« إذا كانت الواقعية بمايبرها النقدية
الكلاسيكية ، لم تعد تنطبق على أحوال فنان مثل
« بيكاسو » ، أو أديب مثل « كافكا » أو شاعر مثل
« سان جون بيرس » ، فما العمل إذن ؟ هل يتعين
علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن
بمحجة أن أحوالهم غير واقعية ؟ ! » .

« روجيه جارودى »

كل شىء يتغير ، وكل شىء قابل للتغير ، الإنسان يتغير ، الواقع يتغير ، المجتمع يتغير ،
الحياة تتغير ، الحقيقة ذاتها تتغير ، لأن التغير فى ذاته هو الحقيقة ، فالتغير هو قانون الوجود ،
والوجود فى صحيحة حقيقة متغيرة ، وإن العبارة التى أطلقها الفيلسوف الإغريقى القديم
« هرقليطس » : « أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين ، لأن مياهاً جديدة تجرى من حولك أبداً »
لمى عبارة عميقة المفزى بعيدة المدى ، لأنه لولا التغير لم يكن شىء ، فالاستقرار عدم
وموات ، أما التغير فصراع بين الأضداد ، ليحل بعضها محل البعض الآخر (فالشقائق) ، على
حد تعبير هذا الفيلسوف (أبوالأشياء وملكها) .

هذه الحقيقة هى التى أدركها فيما بعد ، وبعد مضى عدة قرون الفيلسوف الألمانى الحديث
« هيجل » ، ومنها صاغ قانونه المعروف بقانون الأضداد ، ومؤداه أن العقل أول الفكرة
الشاملة) ، هو الحقيقة الموضوعية الكامنة وراء الظواهر ، وأن هذه الفكرة الشاملة تمكها
ثلاثة قوانين ، هى التى عرفت بقوانين (الجدل الهيجلى) وهى التى كان لها أكبر الأثر على

(الفلسفة الماركسية) ، فإذا كانت (الماركسية) قد أحلت المادة محل الفكرة الشاملة واتخذتها أساساً تقيم عليه مذهبها الفلسفي ، فإن أهم ما يميز هذه المادة هو نفسه أهم ما يميز (الفكرة الشاملة) ، سواء من حيث وجودها وجوداً موضوعياً خارج وعي الإنسان ، أو من حيث حركتها الدائمة على اعتبار أن الحركة هي شكل وجود المادة ولا يمكن للمادة أن توجد بلا حركة ، وأخيراً من حيث أن مصدر هذه الحركة ليس خارجياً عن المادة ولكنه داخل في صميمها ، فالصراع الداخلي هو الذي يدفعها إلى الحركة والتغير .

الواقع والنظرية :

والذي يهتنا من هذا كله هو أنه إذا كان الواقع في تغير مستمر ، وكان التغير هو قانون الحياة سواء في ذلك الحياة الطبيعية أو الحياة الإنسانية ، فإن النظرية التي هي انعكاس للواقع ومحاولة للتعبير عنه في صياغة فكرية ، لا بد وأن تعكس ما يطرأ عليه من ظروف ، وتستجيب لما يحدث فيه من تغير . هنا ، وهنا فقط يمكن للنظرية أن تحمل في طياتها عناصر صدقها وضمان استمرارها ، لأنه لا معنى لنظرية جامدة تعبر عن واقع متحرك ، ولا معنى أيضاً لأن يظل الواقع المتغير أسيراً لنظرية متحجرة ، فتغير الواقع يستتبع بالضرورة مراجعة أصول النظرية التي جاءت أصلاً لتعبر عن هذا الواقع ، ولا يعني هذا تخطيء النظرية ، فإن كل فلسفة (علمية) قادرة بمنهجها (الجدلي) على استيعاب هذا التغير ، وذلك على العكس من الفلسفات (المذهبية) للخلقة التي لا تستطيع بحكم منهجها (الدوجماتيكي) إلا أن تتوقف مفسحة الطريق أمام الفلسفات الأخرى المضادة .. تماماً كما حدث للفلسفات الآلية للمتطرفة ، والمذاهب القائلة بالتحية ، وسائر النزعات التي تحاول أن تقدم تفسيراً ميكانيكياً للواقع . لهذا كان أهم ما يميز النظرية (الاشتراكية) عن سائر النظريات المادية السابقة عليها ، هو احتوائها على قوانين الجدال التي تجعل التغير حقيقة طبيعية ترتكز عليها كل فلسفة علمية ، كما تجعل الفكر الاشتراكي منطقياً في ذاته على مبدأ مراجعته وتعميله وإعادة النظر فيه . والواقع أن أصالة الفكر الاشتراكي وحيويته إنما تقاس بقدرته على مراجعة أصول النظرية باستمرار ، على نحو يجعله مسيراً لحركة الواقع من ناحية ، قادراً على رفع أي تناقض قد ينشأ بين النظرية والممارسة من ناحية أخرى .

واقعية بلا ضفاف :

من فوق هذه القاعدة المنهجية الهامة التي كان لزاماً على الفكر الاشتراكي أن يدركها ويعمها وهو بصدد تطوير ذاته مسيرة لحركة الواقع من حوله ، صدر هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) للفيلسوف الاشتراكي «روجيه جارودي» ، إسهاماً منه في حل الأزمة المنهجية التي ظهرت على جبين الواقعية الاشتراكية ، والتي بدت معها وكأنها غير قادرة على استيعاب الأشكال الفنية الجديدة ، سواء في الشعر ، أوف الأدب ، أوف الفن التشكيلي .

فإذا كانت الواقعية بمعاييرها النقدية القديمة لم تعد تنطبق على أعمال فنان مثل «بيكاسو» ، أو أديب مثل «كافكا» ، أو شاعر مثل «سان جون بيرس» .. فما العمل إذن ؟ هل يتعين علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم الفن بحجة أن أعمالهم غير واقعية ؟ أم الأفضل من ذلك أن نوسع من تعريف الواقعية على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا ، وعلى نحو يسمح لنا بإضافة هذه الإبداعات الجديدة إلى تراث الماضي ، وعياً بأبعاد الحاضر وإضاءة لرؤى المستقبل ؟

إنه كائناً ما كانت الإجابة على هذين السؤالين ، فإن الأمر الذي لا جدال فيه أن الواقعية الاشتراكية تعاني أزمة منهجية حادة لابد من طرحها للمناقشة بدلاً من كبتها ، ولابد من إجراء حوار نقدي بشأنها بدلاً من أن تترك هكذا فريسة لأعدائها الذين لا يتوانون عن أن يوجهوا إليها سهام النقد ، ويشنون عليها حرب الاتهامات . ومن هنا كان تصدى «روجيه جارودي» لتحمل مسؤولية نقد النظرية الاشتراكية ، وإعادة النظر في أصول الواقعية ، بقصد مراجعتها وتبديلها في ضوء الواقع الجديد ، وهذا ما عبر عنه بقوله : «لقد اخترنا الطريق الثاني بمحض إرادتنا ، وعليه فقد اخترنا بالذات أعمالاً حرمنا أنفسنا طويلاً من تلوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية» .

ويبدأ «جارودي» مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصادره على جانب كبير من الخطورة والأهمية مؤداهما أن الواقعية ينبغي أن تلتصق في الإبداعات الفنية ذاتها لا قبل ذلك ، أي أن تعريف الواقعية يكون من خلال الأعمال لا من خلال معايير سابقة أو أحكام جازمة .. ووجه الخطورة في هذه المصادرة أنها تجبر الكثيرين ممن ينسبون أنفسهم إلى (الماركسية) على (غريلة) الكثير من الأفكار (الدوجماتيكية) الجامدة التي اعتبروها يقيناً

لا يقبل الجدل ، أما وجه الأهمية فيها فيتمثل في تنقيتها للواقعية من شوائب التطبيق العقائدى الجامد ، ومن الاستشهاد (بالنصوص المقدسة) التى تكتم الأفواه وتوقف كل حوار . وليس أدل على ذلك من المثل الذى يسوقه « أراجون » من ميدان الأدب عندما جمد دعاة الواقعية عند نصوص « بلزاك » التى استشهاد بها « أنجلز » وبمقتضاها رفضوا كل ما لغير « بلزاك » غافلين عن أنه إذا كان « أنجلز » لم يتكلم عن « ستندال » ، فذلك لأنه لم يقرأه ، ولم يدرك هؤلاء أن المثل الذى ضربه « أنجلز » بـ « بلزاك » ليس (النص) أو (القول الفصل) فى « بلزاك » ، بل مسلك « أنجلز » إزاءه ، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول إلى تلاوة لصلاة ، بل يعنى القدرة على استيعاب أفكار « ماركس » ، و« أنجلز » فى مواجهة حدث آخر .

وإلا فما قول دعاة الواقعية فى تلك الإبداعات العظيمة التى وسعت من نظرتنا إلى الواقع ، بل والتى فجرت ما فى الواقع نفسه من أبعاد جديدة ، ومع ذلك لم تنسب نفسها للواقعية ولم يقل أصحابها أنهم واقعيون ، وليس أدل على ذلك من الفنان « ماتيس » الذى كان يقول إنه ينطلق من الواقع ، وإنه لا يستطيع أن يستغنى عنه ، ومع ذلك لم يكن يتفوه بكلمة « الواقعية » .

على أن مصادرة « جارودى » القائلة بأن « الواقعية تُعرف بالأعمال ، لا قبل الأعمال » ، ليست المصادرة الفكرية الواقعة فى فراغ ، ولكنها تمتد بجذورها إلى القضية الأساسية فى المادة الفلسفية وفى الواقعية الفنية وهى (أن الوعى لا يحدد الحياة ، بل إن الحياة هى التى تحدد الوعى) .

وتأسيساً على هذه القضية الجدلية الهامة التى ينتنى معها أى نوع من الحتمية الآلية فى العلاقة بين الوعى والحياة ، يمكننا أن نحدد علاقة العمل الإبداعى بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وبظروفه الاجتماعية من ناحية أخرى ، وبتأثيره فى حركة التاريخ من ناحية أخيرة .. فعند « جارودى » أننا (لا ينبغي أن نستنتج مفهوم أى إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي) ، وليس أدل على ذلك من كل من « ماركس » ، و« أنجلز » فقد كان « ماركس » من حيث أصوله الطبقيّة ، (بورجوازيًا) صغيراً كما كان « أنجلز » من أبناء (البورجوازية) الكبيرة ، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمت بصلة إلى وضعهما الطبقي . ولكن هل معنى هذا أن الوضع الطبقي للفنان لا علاقة له بإبداعه الفنى .. « سان جون بيرس » مثلاً باعتباره (بورجوازيًا) كبيراً ألا تؤثر أصوله الطبقيّة فى رؤيته الشعرية للعالم وفى تصوره الفنى للحياة ؟ الواقع أن العمل

الفن ليس رد فعل مباشر لظرف شخصي أو عائلي بمقدار ما هو إجابة إيجابية على مجموع الأسئلة التي يطرحها الفنان على كل من عصره ، ووسطه العائلي ، وظروفه الاجتماعية ، واثباته الديني ، وتحصيله الثقافي . وعلى ذلك يكون من التقصير الشديد في رأي « جارودي » أن ننظر إلى أشعار « بيرس » على أنها تعبير عن حالة نفسية مريضة عند (بورجوازي) كبير يحتل منصباً هاماً في وزارة الخارجية الفرنسية ... والخلاصة أن دراسة العمل الفني في علاقته بالوضع الطبقي للفنان ضرورية على ألا تكون تفسيراً لأعمال الفنان ولا حكماً على قيمة أعماله .

ونفرغ من تحديد علاقة العمل الإبداعي بالوضع الطبقي للفنان ، لنزى على أى نحو ينبغي أن ننظر إلى علاقته بالإطار الاجتماعي الذي يعيش فيه ذلك الفنان ، وعند جارودي « أن العمل الخلاق الذي يتم في ظروف التدهور التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورة .. عملاً متدهوراً » ، وتلك نتيجة ثورية كان من الشجاعة أن أعلنها « جارودي » . لها أكثر الأعمال الفنية العظيمة التي أنكرها غلاة الواقعية ممن نظروا إليها نظرة تقليدية حرفية انتهت بهم إلى تجريد. هذه الأعمال لا من عظمتها فحسب ، بل ومن كل ما تنطوي عليه من قيمة فنية .. وأماناً للانطلاقات الكبرى التي حققها « بيكاسو » في مجال الفن التشكيلي ، فإن ثورته على قواعد المنظور التقليدي وعلى مفهوم الحيز الذي ساد منذ عصر النهضة الإيطالية ، استطاعت أن توسع من مجال رؤيتنا للواقع ، وأن تفتح الواقع نفسه على أبعاد أخرى جديدة ، وبذلك لم يعد المنظور التقليدي ، ومع كل الروائع القديمة المبنية على المنظور (سوى حالة خاصة من حالات الواقعية) ، كما أصبحت أعمال « بيكاسو » (عبارة عن تخطي جدلي لهذه الحالة) فهل نترك هذا كله ونحاول أن نقدم تفسيراً اجتماعياً لأعمال « بيكاسو » عن طريق الفوضوية الأسبانية ، والتحلل للمعنى المميز لمرحلة (الإمبريالية) ، وظروف السوق الرأسمالية للتصوير ، إلى آخر هذه الأوضاع الاجتماعية التي تؤدي بنا إلى القول بأن فن « بيكاسو » متدهور ، لأنه يكشف عن وجه (البورجوازية) المتدهورة ؟

بعد أن رأينا كيف ينبغي أن تكون نظرتنا إلى علاقة العمل الفني بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وبإطاره الاجتماعي من ناحية أخرى ، نحاول الآن أن نعرف على أى نحو ينبغي أن ننظر إلى العمل الفني في علاقته بمركبة التاريخ . ولمعرفة ذلك لا بد لنا عند « جارودي » من التفرقة بين مهمة الفنان التي تختلف بالتنوع عن مهمة كل من المؤرخ أو الفيلسوف .. (فالواقعية) لا تطالب الفنان بأن يعكس الواقع في شموله ، فتلك مهمة الفيلسوف ، ولا تطالبه بأن يحدد

المسار التاريخي لمرحلة بعينها أول شعب بالذات ، فذلك مهمة المؤرخ ، وإنما يكفي العمل الفني العظيم أن يكون مجرد شهادة جزئية للغاية ، بل وذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة بعينها من فترات التاريخ « فقد يحس الكاتب مثلاً ويعبر بقوة عن هذا المظهر أوداك من مظاهر القرية ، دون أن تتكشف له أسبابها أو إمكانيات مجاوزها ، فيظل أسيرها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً » ، وهذا بعينه هو ما حدث بالنسبة للأديب العظيم « كافكا » .. فقد عاصر « كافكا » ثورة أكتوبر ، وأطل برأسه على التحولات الكبرى التي حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكنه ظل حبيس ذاته ، أسير ما يعانيه من شعور بالاغتراب ، ومع أنه لم يستخلص من وعيه بظاهرة الاغتراب النتائج الثورية المترتبة على هذه الظاهرة ، فإنه عبر عنها بأروع تعبير فني ، وبالتالي أصبح أدبه فيما بعد مطابقاً للواقع التاريخي .. فهل يمكننا أن نرفض اليوم ما يمكن أن يصبح في الغد تعبيراً عن الواقع التاريخي ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكي « تشيكوسلوفاكيا » لأعمال « كافكا » ، فضلاً عن إساءته تقدير أعماله ، لدليل على أن هذا رأي « أراجون » « لا يمكن أن يقف على قسميه ، ويؤكد الثقة في مستقبل الفكر الإنساني » .

ومن هنا كانت ضرورة الثورة على الواقعية الاشتراكية بمفهومها التقليدي القديم ، الذي ثبت على قوالب جامدة وأطر جاهزة لم تعد تساير الواقع في تغيّره المستمر ولا الإنسان في حركته المتطورة ، ومن هنا أيضاً كان التصور الجديد للواقعية ، والذي قدمه « جارودي » إنقازاً للنظرية من أمرين كلامياً شر.. أحدهما هو صراخ أعداء الواقعية ، والآخر هو الإنتاج الرخيص لأدعياء الواقعية . ومن هنا أخيراً كانت ثورة الحداث الذي أقدم عليه « جارودي » بإصدار هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) وهو الكتاب الذي أعلن في نهايته أن (الواقعية) في الفن ، هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعي أرق أشكال الحرية .

أما كيف تحققت ثورة « جارودي » على الواقعية الفنية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، فهذا ما ستره الآن تفصيلاً بعد أن رأيناها إجمالاً ، وذلك من خلال الثلاثة الكبار الذين اختارهم « جارودي » صوراً للثورة كل من ناحيته ، أحدهم تعبير عن الثورة في ميدان الفن ، والآخر تعبير عنها في ميدان الشعر ، والآخر تعبير عنها في ميدان الأدب ..

بيكاسو.. أو الثورة في صورة فنّان :

يستهل « جاردوى » الفصل الذى عقده عن « بيكاسو » من حيث هو تعبير عن الثورة في جانبها الفنى ، بمسّلمتين تبلّوان تافهتين للوهلة الأولى ، ولكنها لا تلبث أن تكشفنا عن العديد من القضايا ، إذا ما وضعتا تحت تحليل العقل (الجدلى) ، هاتان المسّلمتان مؤداهما أن : « بيكاسو » إنسان ، وأن هذا الإنسان مصور . وترجمة هاتين المسّلمتين عند « جاردوى » أنه يعمل العالم في جنباته ، وأن أحواله تحول العالم المفروض علينا إلى عالم يقيمه هو . وهنا تنشأ المشكلات وتثور القضايا . فصحيح أن الفن انعكاس لعناصر خارجية .. عناصر نفسية ، وعناصر اجتماعية ، وعناصر بعضها مستمد من البيئة ، والبعض الآخر مستمد من روح العصر . ولكن الصحيح أيضاً أن هذه العناصر وحدها لا تكفى لعمل فنى ، فالفن ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر ولكنه عملية خلق . فكل عصر وكل وسط يطرح على الإنسان قضايا ، ولكن هذا الإنسان لن يستطيع الإجابة عليها إلا إذا كان خلاقاً . وعند « جاردوى » إنه إذا كان تصوير « بيكاسو » قد سيطر حتى الآن على ثلثي القرن العشرين ، فما ذلك إلا لأن « بيكاسو » عرف كيف يقرأ قانون هذا العصر .

ومع أن « بيكاسو » لم يقدم لنا صورة تقليدية أو مثالية لهذا العصر ، فإنه أثبت لنا أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى ، ذلك لأن « بيكاسو » لم يكتف بتغيير التصوير فحسب ، بل أسهم أيضاً في تغيير أسلوبنا في الرؤية . فالرسمون من ناحية لم يعد في مقدورهم أن يرسموا ما كانوا يرسمونه قبل ظهور لوحة (آنسات أفينيون) في عام ١٩٠٧ ، ولا نحن أصبح في مقدورنا تقبل الأشكال القديمة للكرسى أو الحذاء أو الوجه أو المنزل . فإذا عدنا وسألنا ولكن كيف حدث هذا التغيير ؟ لوجدنا أنفسنا مباشرة أمام طرح جديد لقضية الجمال وفلسفة الفن .

يقول « بيكاسو » (الفرد يسبق الإيجاب) ، ذلك هو القانون (الجدلى) الذى يحكم نشاطه التشكيلى ، وقبل أن نلتمس تطبيق هذا القانون في أحوال « بيكاسو » التى تفاوتت بين الأزرق والوردى ، وبين (التكبيعية والكلاسيكية) ، وبين لوحة (جرنيكا) ، والقشوش الزخرفية في لوحة (نشوة الحياة) يجدر بنا أن نسأل (ضد أى شىء يصور « بيكاسو » ؟) . ضد كل ما يتسمى إلى عصر مضى ، هذا إذا وضعنا في اعتبارنا أن « بيكاسو » عاش لحظة

حاسمة في التحول التاريخي ، هي اللحظة التي تفصل بين قرنين كل منهما يشكل علماً بأسره ..
نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين .

وهكذا كان أول تمرد له موجهاً ضد (الأكاديمية) ، ولكنه تمرد مزدوج ، أو تمرد
ذو شقين ، أحدهما يترع نحو الابتكار والآخر نحو الحنين إلى البدايات ، وذلك هو ما تمثله أعمال
ما قبل عام ١٩٠٧ وبخاصة الأعمال التي تعرف (بالمرحلة الزرقاء) ، والتي تشكل ثورة
«بيكاسو» للمضمونية على عالم للتمعة الرخيصة والتعفن (البورجوازي) ، فها هو يترع إلى التعبير
عن عالم البؤس والشقاء .. الأبدى الطويلة الهزيلة الباحثة عن الدفء الإنساني ، الحركات
الانسيابية إلحائية التي تنشذ الاتصال ، الأعمى الذي يتحسس خطاه بحثاً عن الرغيف .
والذي ييمنا تشكيليًا من هذه (المرحلة الزرقاء) ، أنها تمثل مرحلة نصالية ضد المحاكاة
الساذجة للطبيعة باستخدام الخط ، وضد التلون الأكاديمي بالاعتماد على درجات اللون
الأزرق وحده ، ومن هنا كان احتواؤها على بدور المرحلة التكميلية التي شكلت ثورة حقيقية
في فن «بيكاسو» بخاصة وفي الفن التشكيلي بوجه عام .

على أن انتقال «بيكاسو» إلى هذه المرحلة الحاسمة لم يتم مصادفة ، بل سفته مرحلة وسطى
تقع ما بين المرحلتين ، وإن كانت في حقيقتها امتداداً للمرحلة الأولى ، تلك هي (المرحلة
الوردية) التي لا يميزها عن (المرحلة الزرقاء) غير الألوان الدافئة بدلا من الألوان الباردة ،
واللون الأحمر المضاف بدلا من اللون الأزرق وحده ، ثم الأشكال المفتحة بدلا من
المنطوية ، والخطوط للنسابة بدلا من خطوط الانحناء .

غير أنه إذا كان اتجاه «بيكاسو» إلى (المرحلة الزرقاء) قد شكل ثورة ضد التزعة
(الأكاديمية) التي سادت نهاية القرن التاسع عشر ، فإن اتجاهه إلى (المرحلة التكميلية) شكل
هو الآخر ثورة ضد التزعة التأثيرية التي سيطرت على مطلع القرن العشرين . والحق أن الثورة
التي شنها «بيكاسو» على التأثيرية لا تقف خطوطها عند مجرد استرجاع الموضوع الذي ضاع من
بين يدي (التأثيريين) ، أولئك الذين انصرفوا إلى الضوء جاعلين منه مركز الثقل الحقيقي في
استكشاف العالم الخارجي ، مبتعدين عن الأشياء نفسها ، مضحين بأشكالها وكتلها لصالح
ذبذبات الضوء المنكسرة على الحواف تارة ، المدينة للكل تارة أخرى ، أقول إن (تكميلية)
«بيكاسو» لم تقف عند مجرد الثورة على (التأثيرية) ، بل امتدت إلى إعادة النظر في مبادئ
التصوير التقليدي ذاتها ، تلك التي اعتبرت أن هدف التصوير وغايته هو نقل الظواهر المحسوسة

في العالم الخارجي . ويظهر التصوير الفوتوغرافي وتطوره ، وجد الفن التشكيلي نفسه يقف في مأزق خطير ، عليه أن يتخطاه وإلا لم يعد خلقاً وإبداعاً ، بل نقلاً ومحاكاة ، مها بلغا من الدقة والبراعة فن يصل إلى ما يمكن أن تصل إليه آلة التصوير الفوتوغرافي . ومن هنا كانت ثورية المحاولة التي أقدم عليها « بيكاسو » برسمه لوحة (آنات أفينيون) في عام ١٩٠٧ ، فبفضل هذه اللوحة لم تعد المادة هي الفودج ، ولم تعد المحاكاة هي الغرض ، ولا الموضوع هو المبرر .. فقد استبدل بهذا كله الحلق والإبداع والإصرار على ألا يكون التصوير شيئاً آخر سوى التصوير .. وهذا ما عبر عنه « بيكاسو » بقوله : « .. الطبيعة والفن شيان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيء نفسه . ونحن نعبّر بواسطة الفن عن مفهومنا لما نفتقده في الطبيعة .. » .

وهكذا منذ ظهور (التكيفية) ، لم تعد مهمة الفنان على حد تعبير « جارودي » ، نقل العالم القائم أي عالم الطبيعة ، بل خلق عالم جديد ، عالم إنساني حقاً . فدامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شيء أو من منظر خارجي ، فهي لا تتألف بالتالي من عناصر تتخللها فراغات أو إضاءات تحدد الأشياء . ومن هنا تصبح اللوحة كلاً يخضع لارتفاع واحد ، بلا تدرجات في عناصره ، وجميع هذه العناصر ، سواء كانت أشكالاً أو خلفية جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

والذي نخلص إليه من هذه المرحلة هو أن ثورة « بيكاسو » كانت محصورة في مجال التشكيل فقط ، فهو يعيد النظر في غاية الفنان ووسيلته معاً ، وبالتالي في تصور الواقع وتصور الجمال ، ومحاول من خلال هذا كله أن يبحث عن قوانين جديدة تحكم حركة الخطوط والألوان ، بحيث تكون مستقلة عن قوانين الطبيعة التي تحكم حركة الأجسام والأشياء ، ولكن ما إن جاء عام ١٩٣٦ حتى اشتعلت النيران في اسبانيا .. وطن « بيكاسو » ، فأصبح لزاماً على الفنان أن يعبر عما حدث لا بروية تشكيلية جديدة فحسب ، ولكن بالالتزام المضمون بقضايا الواقع من حوله ، حتى ترتفع أحواله إلى مستوى الأحداث .

وبالفعل أعلن « بيكاسو » ثورته على الرجعية وعلى الدكتاتورية وعلى أنصار الشر أعداء الحياة ، إن « صراع أمبانيا ، معركة تخوضها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياتي كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يتصور أحد ولو للحظة واحدة ، أني أتفق مع الرجعية ومع الشر ؟ » وكان أن جسد « بيكاسو » ثورته

هذه في لوحته المشهورة «حزنিকা» التي عبر فيها عن هجوم طليان «هتلر» و«فرانكو» على مدينة جرنیکا الصغيرة في إقليم «بىسكاى» ، يوم ٢٨ إبريل عام ١٩٣٧ غير أن «بيكاسو» لم يرو بلوحته أحدًا ، ولم يصور وقائع ، ولكنه استخلص الإهانة التي توجهها القاشية لأجمل وأسمى معاني الإنسان . وقد حرص «بيكاسو» على ألا يجعل المضمون يرد من خارج اللوحة ، وإنما جعله بحيث يؤلف مع الشكل كلاً واحداً لا يتجزأ ، وبحيث تكون الألوان ألماً ، ويكون الخط أحوالا ، وتكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته إدانة وصرخة يطلقها الإنسان ، «الإنسان المتصر حقاً» على حد تعبير «جارودى» .

وبالفعل انتصر «بيكاسو» وانتصر الإنسان وجاء التحرير في أغسطس عام ١٩٤٤ يحمل إيقاع تلك الأيام المشهودة في تاريخ عصرنا بأسره ، وعادت الابتسامة تطفو على جبين «بيكاسو» ويظفو معها الأمل للنسب ، والإيمان الجليل بالإنسان الجديد .. وهذا كله هو ما عبرت عنه لوحته المشهورة «نشوة الحياة» وكانت مناسبة رائعة حقاً تلك التي أتاحت «لييكاسو» فرصة تمجيد آمال الشعوب ، تقدم في عام ١٩٤٩ (الحمامة) شعار حركة السلام العالمي .. وكان انتصار (الحمامة) في القارات الخمس انتصاراً لأكثر فنانى هذا العصر .. إنسانية وعالمية .

وهكذا .. هكذا استطاع «بيكاسو» أن يفتح أمام التصوير آفاقاً جديدة جديدة إلى أقصى حد ، وأن يحدث انقلاباً حقيقياً في مصير هذا الفن .. فيعد أن كان محاكاة للطبيعة أصبح خلقاً يخضع لقوانين الإنسان .. وهذا ما عبرت عنه الناقلة الشهيرة «جرتروود شتين» بقولها : «إن واقعية القرن العشرين ليست واقعية القرن التاسع عشر أبداً ، وإن كان «بيكاسو» هو الوحيد الذى أحس ذلك وهو يصور فإنه يقدم واقعية جديدة .. واقعية بلا ضفاف» .

«بيريس» .. أو الثورة في صورة شاعر :

تلك كانت ثورة «بيكاسو» على الواقعية الكلاسيكية ، أو ثورة الفن الحديث كما تتمثل في أعمال هذا الفنان العظيم ، ولكن إذا كانت ثورة الخطوط والألوان تختلف في كيفيةها عن ثورة الكلمات المنقومة من ناحية ، والمثورة من ناحية أخرى ، فكيف يمكن للشعر أن يثور؟ وعند من يرّ الشعراء يمكننا أن نلتمس هذه الثورة؟

وبما كان شعر «سان جون بيرس» ، أو بالأحرى التحدى الذى تثيره أشعاره ، هو خير سبيل لطرح مفهوم الشعر طرْحاً جديداً .. وبما كان أقصر طريق إلى هذا الطرح هو السؤال عن العلاقة بين الحياة التى يستنشقها هذا الشاعر ، وبين الكلمات التى يطلقها زفير أشعاره ؟ لأن هذا السؤال فى جوهره هو البحث عن القوانين التى بمقتضاها تتحول تجربته الحياتية إلى عمل إبداعي .

وعند «جارودى» أنه إذا كانت الإجابة عن هذا السؤال يسيرة بالنسبة إلى بعض الشعراء ، فهى على جانب كبير من الصعوبة بالنسبة لشاعر مثل «سان جان بيرس» حرص دائماً على أن يفصل بين حياته وشعره .. ولقد عبر الشاعر عن ذلك صراحة بقوله : « .. لم يكن عبثاً أن اخترت اسماً أدبياً مستعاراً لنفسى ، وأن مارست باستمرار الأزواج الواضح فى شخصيتى .. والواقع أن أى ربط بين «سان جون بيرس» والكيسيس سان ليجيه » ، لا بد أن يؤدي إلى تشويه نظرة القارئ والإضرار بتفسيره للشعر » .

وعلى الرغم من ذلك فإن «جارودى» يرى ضرورة أن تتخذ من حياة «بيرس» مداداً لأحاله ، فكل مادة العالم الشعرى لسان «جون بيرس» مستعارة من تجارب حياة «الكيسيس ليجيه» ، سواء تمثل ذلك فى الصور التى اختارها ، أو فى الكلمات التى حكى بها هذه الصور .. فإذا كانت طفولته طفولة أمير يعيش فى جزيرة ناعسة ، وكان صباه صبا أمير يعانق أجمل وأروع ما فى هذه الجزيرة ، فليس غريباً أن لمجد الشاعر يتخذ من حياته مادة لكلماته فيقول :

وفى القو حاولت عيوني أن تصور

علماً بتأرجع بين مياه لامعة

ولم تكن طفولة الشاعر طفولة أمير فحسب ، بل كانت مهنته كذلك مهنة أمير ، فقد قدر للرجل الذى حرك سياسة فرنسا الخارجية لسنوات عديدة أن يقوم بجولات فى صحراء جوبي ، وأن يعانق أحلام الحياة فى المحيط الهندى ، وأن يعانى آلام النقي على شواطئ أمريكا . وأن يستقى من هذا كله صوره وكلماته وألفاظه وتراكيب جملة ، وأن يخلق منها فى نهاية الأمر علماً شعرياً ، له قوانينه التى تختلف عن قوانين العالم الذى عاشه ، ولذا كان «بيرس» على حد تعبير «جارودى» شخصاً واحداً وشخصاً مزدوجاً فى آن واحد . وعلى الرغم من أن حياة بيرس كل لا يتجزأ ، فإن التناقض هو القانون الذى يحكم هذه الحياة ، وإن دل هذا على شيء ،

فإنما يدل على أن « بيرس » مرآة عاكسة لروح عصره . إن لم يكن يشاهد إثبات على هذا العصر . عصر ازدواج شخصية الإنسان

وأشعار « بيرس » في صحيحها سيرة ذاتية لمأساة هذا العصر .. فقد كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية في السنوات السابقة على الحرب العالمية الأخيرة ، مما وضعه وجهًا لوجه أمام فرنسا وهي تعاني آلام التدهور والاحتضار ، كما وضعه في مواجهة المصالح الطبقية التي خانت الأمة الفرنسية وتسببت في هزيمة عام ١٩٤٠ .. ومن هنا كان إحساسه بالقرية والضيق ، وبالتالي إحساسه بالانشطار والانقسام . وأخيرًا باتخاذ موقف الرقص . « ألا ترون فجأة أن كل شيء يتداني / كل ما يرن المركب وكل ما يجهره والقلاع حميعاً تحجب وجهها وكأنها شقة كبرى من الإيمان الميت / وكأنها شقة كبرى من ثوب العت ومن عشاء الريف / وأن الألوان قد آن لنسك ما لقأس فوق سطح المركب »

على أن موقف الرقص الذي اتخذته « بيرس » إزاء الواقع الواقعي ، أملا في أن يوازيه بواقع آخر من صنعه ، واقع اللا واقع .. هو الذي أدى به إلى الوقوع في قلب التناقض وفي صميم الازدواج ، فلا هو قادر على أن يحول الواقع إلى شعر ، ولا هو قادر على تحويل الشعر إلى واقع .. « فحياته لن تكون شعراً يعبر عن أعماله ، كما لن تكون أيضاً عملاً يعبر عما يصبو إليه شعره » ، وتلك بعينها هي مأساة الإنسانية (البورجوازية) التي تعاني من حلمها العظيم بالتطور العالمي الحر للإنسان ، ومن المجتمع (البورجوازي) نفسه ، بصراعه الطبقي ومنافساته الدامية واستغلاله الرهيب للأغلبية العظمى من الأفراد .

وهكذا لم يعد أمام « بيرس » من طريق سوى رفض الواقع الموجود من أجل إيجاد واقع آخر ، وبالتالي لم يعد على الشاعر أن يلتزم بتمثيل أي شيء ، أو محاكاة أي موضوع ، بل عليه أن يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبقى بها عالماً آخر. وبذلك يكون الشعر بمعناه اللغوي .. عملية خلق حقيقية ، وبمعناه الفني ابتعاد تلميحي عن الموضوع من أجل الاهتمام الأكبر بالذات .

ومن هنا لا من هناك ولا من أي مكان آخر تفجرت في « ذات » « بيرس » كل أحاسيس النقي والبرد ، وكل معاني القرية والاعتزاب : « كنت أحس أني أعيش عند الناس وإذا بالأرض تفوح بروحها الغريبة » . « الكتب قرأناها والأحلام انتهت ، أهدأ كل ما في الأمر ، أين هو الحظ إذ ذن وأين المخرج ؟ .. إن العراقة قد كذبت .. »

على أن « بيرس » برغم تعبيره عن علله الذائقى للترنح فوق أعاصير الحياة ، لا يفقد ثقته فى الحياة ولا فى مستقبل الإنسان ، فهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل طامح فى النصر ، ويؤمن برغم الهزيمة بمصير أروع للحضارة ، ألم يبدأ شعر « بيرس » بصيحة الفرح بحب الحياة .. أليس هو القائل :

« ما أكثر أسباب التفتى »

« ناديت كل شىء مترعاً بعظمته »

« وناديت كل حيوان قاتلاً إنه جميل وطيب » .

ومع هذا كله فإن نظرة ولو عابرة إلى عالم « بيرس » الذائقى ، ترينا كيف حاول هذا الشاعر أن يخلق فى علله جمالاً يضارع جمال الطبيعة ، وأن يجعل لهذا العالم قوانينه الأكثر واقعية من قوانين الواقع الخارجى . وإذا كان « بيرس » قد اختار البحر مداراً لأغلب أشعاره ، لأن البحر عنده هو المعادل الرمزي لعالم الإنسان .. البحر عنده نداء وقضاء ، تسام ولا تناء .. تماماً كالإنسان : « يا بحر بالبو .. البحر نفسه منبثقاً .. يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الإنسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة .. فإن يكن كل شىء معلوماً لدى ، فما حياق إلا رؤية جديدة .. ودائماً أبداً ستسبقنا أينما الذاكرة إلى كل الأراضى التى لم نرتدنا بعد » .

وفى أشعار « بيرس » نجد أن البحر ضرورة عند الإنسان .. عند كل من « لا يعقد السلام فى نفسه أبداً » .

والحق أن « بيرس » عندما يخاطب الإنسان ، لا يقصد به الإنسان الفرد ، ولكن الإنسان المجموع ، فالذات المفردة ليست أكثر من (عينة) للذات الكبرى التى تشمل باقى أفراد الإنسان ، والشاعر الذى يتغنى بقصيدة شعب ، لا يقف وحده أبداً ، وها هو « بيرس » يخاطب الكل ويتوجه إلى المجموع :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم ، فليواظب على المراقبة حتى المساء ، وليثبت نظره على حظ الإنسان » .

وإن هذا الإحساس ليشيع باستمرار فى كل أعمال « بيرس » ، وكأنها على حد تعبير « جاردوى » : « من سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة ، أو ملحمة فريدة للإنسان من خلال مجاربه وحضاراته » . إن « بيرس » يتكلم عن الماضى بمثل هذه التعبيرات :

« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة نفسه ، وبالصمود الشاق » .
ويحى للمستقبل بهذه الكلمات :

« أيتها الشمس المرتبة .. يا صرخة الملك .. يا قاتلة ومشقة على ثكنات الحدود .
 « تحمكي في بييمتك للريحمة أمام أول هجمة بريرة » .
 « سأكون هنا بين الأوائل من أجل يزوغ الإله الجليد » .

إن أعماله بحق « أسطورة مصر » أسطورة عصرنا ، لأنها تجعلنا نحس ونعيش ونلاطم
 أمواج التاريخ ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة . وغاية ما يقال في أعمال
 « بيرس » أنها تشكل ثورة .. ثورة في مجال الشعر لا تقل في عصفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة
 التي أحدثها « بيكاسو » في مجال الفن .. ولا تقف ثورة « بيرس » عند مجرد تحطيم أسوار
 الواقعية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، ولا عند تعميق مفهوم الواقعية وتوسيع رقعتها ، بل
 تتجاوز هذا كله إلى إحداث ثورة عارمة في ضمير مفكر (ماركسي) من طراز « جارودي » ..
 فعل الرغم من مسافة الخلاف الظاهري التي تفصل بين الشاعر والمفكر ، سواء في
 (الأيديولوجيا) أوفى النضال ، فإن « جارودي » لا يتردد في أن يعلن أن حياته كمناضل
 ثوري لا تتعارض وحب هذا الشاعر ، وأن فكره كفيلسوف (ماركسي) لا يحول دون
 الاستمتاع بهذا الشعر . لقد وجد « جارودي » في شعر « بيرس » الصورة للمعكوسة للمحنة
 الإنسان في فلسفة « هيجل » « فهنا أيضاً يعي العالم نفسه داخل الإنسان ، ويشل محل الآلة
 القديمة بكل جرأة » .

ومنى يحدث هذا التحول الجذري العميق في ضمير « جارودي » ؟
 في أثناء نضاله و (كوبا) كوبا الثورة التي تسعى إلى التحقيق ، وكوبا العالم الذي
 يتشكل من جديد . فقد وجد « جارودي » في أشعار « بيرس » « إيقاعاً مرحاً طاقياً يتدفق مع
 مسيرة الثورة » وإذا به يدرك ويعي أن أشعار « بيرس » هي الأخرى ثورة .. ولكنها ثورة على
 ضفاف الواقعية .

« كافكا » ... أو الثورة في صورة أديب :

وأخيراً نجى البعد الثالث من أبعاد ثورة الواقعية على نفسها ، أو الثورة على الواقعية
 بمفهومها الكلاسيكي القديم ، وهو البعد الذي تتردد أصداؤه ثورته في أرجاء الأدب ،
 وتستقي ملامحه من روايات الكاتب للفنرى عليه .. « كافكا » .
 وقد تبلو ثورة الأدب يسيرة بالقياس إلى ثورة الفن أو الشعر ، إذا نظرنا إليها تلك النظرة

(الساترerie) التي تقول بالالتزام في الأدب دون غيره من الفنون ، وتفسير ذلك عند «سارتر» أن الشعر والرسم والموسيقا لا يحال برسومها وأشكالها وأنماها على مدلول آخر كما هو الحال في الأدب ، فللعالم لا ترسم ولا توضع في ألحان ، على حين يتجه جهد الكاتب إلى الإعراب عن المعنى ، ومن هنا لم تكن هذه الفنون ملتزمة أو بالأحرى لا يفترض فيها أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام .

فإذا كان «سارتر» يعنى بالالتزام تلك النظرة التقريرية المباشرة التي تنحصر في الواقعية بمفهومها (الكلاسيكي) القديم ، فليس أدل على قصور نظره مما شاهدناه عند كل من (بيكاسو ، وبيرس) أحدهما في الفن والآخر في الشعر ، بل ليس أدل على قصر نظره مما سنراه الآن عند «كافكا» في الأدب .. والحق أن «كافكا» هو الصنف الحقيقي لنظرة «سارتر» الضيقة في الالتزام ، إن لم يكن الصنف الحقيقي لكل محاولة من شأنها وضع الأديب الحلاق في إطار مذهب معين أو قالب بالذات . لما أكثر المحاولات التي بذلت «للمذهبة» «كافكا» وإدراجها تحت هذا المذهب أوذاك على الرغم من التناقض الخطير بين كافة المذاهب التي حاولت احتضانه ، فقد رأى فيه علماء (اللاهوت) آخر أنبياء بني إسرائيل ، ورأى فيه آخرون روحاً ممزقاً يشهد الهوانة ويسعى إلى الخلاص ، وعلى التقيض من ذلك رأى فيه (الماركسيون) بورجوازيًا صغيرًا يتردى في هاوية التشاؤم ، ورأى فيه آخرون رجل الثورة إن لم يكن رجل الاشتراكية ، وعلى التقيض من أولئك هؤلاء يرى فيه الوجوديون تعبيراً حياً عن عبثية سيزيف .

والذي يعنيها من هذه التفسيرات على تعددها وتباينها هو أنها جميعاً تحاول التوصل إلى «مفتاح» .. لها من خلال روايات «كافكا» ، سواء كان هذا المفتاح عقيدة (لاهوتية) أو نزعة (وجودية) أو برهاناً ثورياً ، وصحيح أن كل تفسير من هذه التفسيرات يتطلب على جانب من الحقيقة ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لا يقدم كل الحقيقة . فحقيقة عالم «كافكا» هي «كافكا» نفسه ، نسمعه يقول عن هذا العالم : «ليس سيرة داتية بل تحت واكتشاف لعناصر مجتزأة إلى أقصى حد ممكن . وسأبقى حياتي فيما بعد على هذه العناصر . تماماً كما يحاول الرجل الذي أصبح بيته متداعياً . أن يبني بيتاً آخر بجواره مستخدماً قدر الإمكان الحامات القديمة غير أنه من المؤسف حقاً أن تخونه قواه في أثناء البناء . فيصبح لديه بدلا من البيت الآيل للسقوط والقائم بطوله . بيتاً نصف قائم وآخر نصف مبنى . أى لا شيء على

الإطلاق أما ما يتلو ذلك فهو الجود الصرف .

فإذا خالصنا من هذا إلى شيء فهو أن « عالم كافكا » هو نفس علنا . وإذا أضفنا إلى ذلك شيئاً آخر فهو : « أن العالم الذى عاشه هو العالم الذى بناه » ومن هاتين المقولتين معاً يمكننا أن نضع كلتا يدينا على « المفتاح » الذى نفتح به عالم « كافكا » .. ذلك العالم الغريب . على أننا إذا وضعنا فى اعتبارنا أن روايات « كافكا » وحياته شيء واحد ، وهذا معناه بعبارة أخرى أن العالم الداخلى والعالم المحيط به كلاهما بالتالى عالم واحد ، فلا بد وأن نضع فى اعتبارنا تأسيساً على ذلك ، أن أعمال « كافكا » لا تقدم تفسيراً للعالم ، ولا تحاول أن تغيره ، وإنما هى تكتفى بالإفصاح عن قصوره ، وتدعو إلى تحطيه وتجاوزه .

ونقطة الانطلاق فى عالم « كافكا » هى تجربة الغربة ، أو تجربة الكفاح ضد الغربة ولكن فى صميم الغربة نفسها ، فالغربة هى مغزى حياته ، وحياته نفسها على حد تعبير « جارودى » هى محاولة « الحصول على تصريح إقامة فى الوجود » . فقد كان يشعر أنه أجنبي فى براغ مسقط رأسه ، وكان معزولاً عن الأهالى المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهودياً ، كما كان منفصلاً عن الشعب بوصفه ابناً لأحد كبار التجار . وبمقدار ما كان يحس أنه غريب عن أى جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعياً ، وبسبب انعزاله المعنوى ، بمقدار ما كان يحس بغرته عن أى جماعة روحية أيضاً .. فالرب الوحيد فى تصره هو « يهواه » الرب الباطش الرهيب فى عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصامته أبداً . وقد يكون شعبه هو الشعب المختار ، ولكنه الشعب المعاصى أيضاً الذى حقت عليه لعنة الرب .

وبالإضافة إلى هذا كله فقد كان « كافكا » محروماً من أى جذور تربطه بالأرض ، فهو يعاني « افتقاده الأرض والقانون » وليست محاولاته لخلق أرض وهواء وقانون سوى « مهمته بل ومهمته الأصلية » . وهذا هو المصدر الجذرى لإحساسه بالغربة سواء بالنسبة للأرض أو السماء ، وبالحاجة الملحة إلى كيان ووطن وثقة وجذور .

لقد استفد « كافكا » نفسه فى كفاحه لانهائى ضد الغربة فى عقد دار الغربة نفسها . وإذا كان الشعر تقيض العالم الذى يحاصره من كل الجهات ، وكان الإبداع تقيض الغربة فلا بد وأن نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام حياة مزدوجة بين العالم الذى تعيشه والعالم الذى تتعلاه ، أو بين عالم الغربة ذاته وعالم الوعى بالغربة .. والذى يعيننا الآن هو أن هذا العالم ، عالم الإنسان المزدوج الشخصية والذى هو عالم « كافكا » .. يشبه فى كثير من الوجوه العالم الذى عاناه بطل

(المحاكمة) فهو في آن واحد (للمتهم) و (الموقوف) و (كيانه وأملكه ليست شيئاً واحداً بل شيئين) . ومن يعانى هذا العالم فلا سبيل أمامه إلى الخلاص إلا عن طريقين : أما الأدب أو الجنون .. وقد اختار « كافكا » الطريق الأول . وهو ما عبر عنه بقوله : « إلى لأعاني من شعور رهيب . فكل شىء مهياً في أعماق نفسى لإبداع عمل أدبي عظيم . وبالنسبة لى سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعل . وانطلاقة حقيقية في الحياة » .

وهكذا يكون كل عمل آمن أعمال « كافكا » وثيقة وشهادة لا نسخة منقولة نقلاً حرقياً لحالة نفسية أو لحدث واقعى . إنه إجابة على سؤال تطرحه الحياة . وتمرد على غربة العالم .. إنه على حد تعبير « جارودى » عالم مبنى بمواد عالم الغربة ولكن وفقاً لقوانين أخرى .

ومن هنا تداخلت في أعمال « كافكا » وتصادمت لحظتنا الجرد والإيمان ، ولحظتنا التساؤل والسخرية ، ومهما يكن من أمر هذا التداخل والتصادم ، فقد كانت هذه الأعمال بحق تعبيراً عن صاحبها من ناحية ، وتعبيراً عن عصرنا من ناحية أخرى ، وهذا هو معنى قول « كافكا » : « لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذى أعيش فيه ، وهو أقرب المصور إلى ، وكان الأجدد بي أن أضطلع بمهمة تمثيله لا بمهمة محاربته . أنا لم أرث منه لا الإيجابية الهزيلة ولا السلبية . للتطرفة التى تتحول إلى إيجابية .. فأنا لست سوى بداية أو نهاية » .

وتفسير ذلك عند « جارودى » أن « كافكا » ليس يائساً ، ولكنه شاهد على عصره ، وليس ثورياً ولكنه يفتح العيون .. ولكن إذا كان « كافكا » قد واجه العصر بالتحدى التالى : « أنا أكتب بالرغم من كل شىء » ، وبأى ثمن . فالكتابة كضاحي من أجل البقاء » .. فالسؤال الآن هو هذا : هل سيكون الإبداع الفنى هو وسيلة « كافكا » للتخلص من الغربة ؟ وهل سيكون الفن رسالة الإيمان ، ويحقق النبوة الشاملة للحياة ؟ .

عند « كافكا » أن مهمة الفن هى تضيير الأطر التقليدية للحياة ، ولفت الأنظار من خلال ما فى الكون من شروخ وتصدعات إلى حقيقة أسمى ، حتى ولو أدى ذلك إلى هلاك الفن ، بل وإلى شقاء الفنان ، وهذا ما عبر عنه « كافكا » بقوله : « الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها ، وتمثل موهبته في البحث ، في الفراغ المظلم عن مكان لم يعرف من قبل ، نحجز فيه بقوة أشعة الضوء » .

وكلام « كافكا » عن مهمة الفن يقودنا بالضرورة إلى الكلام عن غاية الفن ورسالة الفنان ، وهنا نلتقى بـ « كافكا » وهو يرسى قيمة من أهم القيم الإيجابية في فلسفة الجبال ، فبعد

هذا الكاتب أن الفن ليس غاية في ذاته ، وإنما هو موجه من أجل واقع ، ومن أجل حقيقة أسمى ، وعند « كافكا » أيضاً أن الفن لا يكتسب أى معنى إلا بكونه مشاركة مع الحقيقة ، وإلا بوصفه رسالة موجهة إلى الجماعة الإنسانية . وعلى ذلك فإن أعمال الكاتب في صحيحها رسالة إنسانية ، لا تكتسب معناها الشامل إلا بالجمهور للوجهة إليه « لأن إيقاظ الجمهور هو مهمة هذه الأعمال » . هذه العلاقة الوثيقة بين الفنان وبين الشعب هي التي تجمع على أعماله ما لها من قيمة ، وهي التي تكتسب هذه الأعمال مغزاها ، وتجعل لها صدق ومعنى .. وهذا ما عبر عنه « كافكا » تعبيراً رائعاً قال فيه : « الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد ، يكفى أن يحضن الشعب الفنان لكي يبيى له الحماية الكاملة » .

والواقع أنه إذا كان الفن عبارة عن خلق إبداعى يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الإنسانى ، فقد استطاع « كافكا » بحق أن يخلق علماً خيالياً بمواد علمنا هذا ، مع إعادة ترتيبها وفقاً لقوانين أخرى . وإذا أردنا أن نعرف « كافكا » . فليس هالك ما هو أفضل من تطبيق حكمه هو شخصياً على أعمال « بيكاسو » : قال « يانوش » عن « بيكاسو » في أول معرض تكميه له في براغ : « إنه يشوه يارادته » فأجاب « كافكا » : « لا أظن ذلك ، إنه يسجل التشوهات التي لم تسجل بعد في مجال وعينا ، فالفن مرآة (تتقدم) كما تتقدم الساعة » . ولقد تجلّت عظمة « كافكا » في مجال الأدب كما تجلّت عظمة كل من « بيكاسو » في مجال الفن « وبيرس » في مجال الشعر ، في أنه استطاع أن ينجح في خلق عالم أسطوري ، لا يفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة واحدة .

إنه إذا كانت عظمة الفنان في أن يرى ، فإن للنقاد عظمة لا تقل أهمية ، وعظمتهم في أن يعين الآخرين على أن يروا .. ومقدار ما استطاع هؤلاء الثلاثة أن يحدثوا ثورات كبرى في عملية الإبداع الفني ، استطاع مؤلف هذا الكتاب « روجية جارودى » أن يحدث هو الآخر ثورة لا تقل أهمية في مجال الإبداع التقليدى أو ما نسميه بفلسفة الجبال .. إنه كما اعتبره « أرابجون » بحق (حدث) ثورى . بل ثورة على ضفاف الواقعية .

على أنه إذا بقيت كلمة تقال في النهاية فهي كلمة ثناء على الترجمة الأكثر من رائعة ، التي صدرت بها الترجمة العربية لهذا الكتاب . فقد وفق الأستاذ « طليم طوسون » في نقل النص الفرنسى إلى لغتنا العربية بكل ما فيه من دقة في المعنى وبلاغة في الأسلوب ، بل وبكل ما فيه من ظلال وأصداء وألوان .

الصرخة الثانية عشرة

« جون أوزبورن »

ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان ..

« يجب علينا أن نفكر جلياً في مناقشة الكثير من
الحقائق الجامدة التي استقر عليها مفهوم الحياة ،
وبالتالي مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين
الفن والحياة .. ولا يمكن أن يقول الفنان
شيئاً إلا بمخون » « دسيفسكي » ، « وتضحيات
« تولستوى » ، ووهج « شكسبير » .

« جون أوزبورن »

فيما وراء بحر المانش وفي قلب الجزر البريطانية اندلعت ثورة درامية عنيفة ، هي في حقيقتها
حركة ، ولكنها في ظاهرها ثورة .. ثورة من تلك الثورات العنيفة التي ظهرت في تاريخ الدراما
البريطانية ، فطورتها ، وغيرت ملامحها ، ووضعت فيها بلور الخصوصية والجددة ، والطراقة
والابتكار ..

إنها شبيهة من بعض الوجوه بتلك الثورة التي أحدثها « شكسبير » على المسرح التقليدي ،
« ويرنارد شو » على مسرح عصر النهضة ، و« ت. س . بيوت » على المسرح الواقعي
الحديث ، غير أنها تفوق هذه الثورات جميعاً في أنها ربطت بين الفن والحياة ، وطالبت
 بإعادة النظر في المفاهيم التي جمدها عليها الفن واستقرت عليها الحياة ، فلم نعد نطالع سوى
 نماذج هزيلة شاحبة لا شيء فيها من الفن سوى شكله ، ولا بقية فيها من الحياة سوى ما يرتسم
 على الحفريات الخاوية من صورة الكائن الحي .

أصول عقيدة وفلسفة ثورة :

تلك هي الحركة التي قام بها في إنجلترا جماعة من الأدباء الشباب أطلقوا على أنفسهم اسم (الساخطين) ، واتخذوا من «جون أوزبورن» زعيماً ورائداً ، ومن مسرحيته (انظر وراءك في غضب) ، إنجيلا وشعاراً ، كما اتخذوا من «كولن ويلسون» مفكراً ومرشداً ، ومن كتابه (اللامتنى) ، أصول عقيدة وفلسفة ثورة ..

إنهم ساخطون ، وسخطهم يمتد إلى كل شيء .. إن في السماء أوفى الأرض ، أوفى ضمير الإنسان ، سخط يقتلع كل سكين في وسائل التربية وطرائق التعليم ، في شاعر الكنيسة ومناقشات البرلمان ، في أساليب الصحافة وبرامج الإذاعة ، في الحياة الروحية وحياة الصداقة ، في أنظمة المجتمع ونضاهة الطبقة (البورجوازية) .

«آه .. لم يعد هناك شيء .. عليك اللعنة .. عليكما اللعنة .. اللعنة على الجميع » إنها صرخة «جون أوزبورن» ، ولكنها أيضاً صرخة الجيل ، الجيل الذي حطم مصابحه بيده ، ولم يجد بعد مصباحاً واحداً يهتدى بنوره ، الجيل الذي فقد يقينه بكل شيء ، لأنه لا بد له أن يؤمن كائناً ما كان موضوع الإيمان ، الجيل الذي أوفى إرادة قوية وبصيرة أقوى ولم يستطع أن يكتفي بين قوة إرادته ووضوح بصيرته ، فاختلعت أمامه قوى الجبال ، وفقد القدرة على الفعل . الجيل الذي استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعرف كيف يختار ، لأن كل شيء أصبح جائزاً ، الخير والشر ، الجمال والقبح ، الحق والباطل . الجيل الذي ينظر أكثر مما يجب ، ويفكر أكثر مما يجب ، ويحس أكثر مما يجب ، وهو لإفراطه في الرؤية والتفكير والإحساس ، تعرضت أمامه الحياة ، ورآها على حقيقتها .. «ضجيج ولا طحن ، مضغ ولا تغذية ، نشاط ولا إنتاج ، سير ولا حركة ..» .

الحياة بحكم العادة :

« ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان » .

إنها أيضاً صرخة «جون أوزبورن» التي يطلقها في وجه العادة أو التعود أو الاعتياد ، لقد أصبحت حياتنا على شكل عادة ، وأفكارنا بحكم التعود ، وعواطفنا على سبيل الاعتياد ، إننا نمشي في طريق اعتادته أقدامنا دون أن ندرسه ، وننام على فراش اعتادته أجسادنا دون أن

نعرفه ، حتى الدهشة لم تعد تدعشنا ، أو بالأحرى لم يعد يدعشنا شيء ، لأننا إنما ندعش بحكم العادة ، وبالتالي اعتدنا الحياة أو اعتادتنا الحياة ، فلم يعد في حياتنا ما يدعش أو ما يشير ، إنها حياة عادية .. بحكم العادة ..

هذا الجليل ليس من طراز « هاملت » الذى ما إن ينظر من زاوية ، حتى يترامى له المعنى هنا بمقدار ما يترامى له المعنى هناك ، فيفقد القدرة على الاختيار وبالتالي على الفعل ، لأن كل شيء له دلالة ومضاه ، ولا هو من طراز « دون كيشوت » الذى يؤمن بالمثل الأعلى ، وبإمكان تحقيقه فى أرض الواقع ، فما إن يراه من بعيد ، حتى ينلغح إليه بجمع كيانه ، فلا تردد ولا إحجام ولا تفكير فى المنافع الذاتية والمكاسب الشخصية ، ولا هو من طراز « فاوست » الذى يهب ذاته لحقيقة أكبر وأشمل فلا يتورع عن أن يبيع روحه للشيطان من أجل المعرفة ، من أجل هدف أسمى وغاية قصوى . أما الجليل الحاضر ، فهو لا يفعل ولا يتحار ، لأنه لا يجد أصلاً ما يفعله وما يختاره ، فكل شيء لم تعد له دلالة ولا معنى ، كل شيء أصبح بلا لون ولا طعم ولا رائحة ، وبالتالي فهو لا يفكر فى الإقدام أو الإحجام ، ولا يرى ما يستحق أن يبيع روحه من أجله ، حتى الروح نفسها لم تعد تساوى فى نظره شيئاً .. فأبناء هذا الجليل لا يعيشون لغاية بعينها ، وإنما هم يعيشون ليعيشوا فقط ، وهم يعلمون أن الوجود هو هذا ، وأن الإنسان لا يستطيع أن يفعل سوى أن يكون موجوداً .

وكان من الطبيعى لكل هذه الصرخات الغاضبة التى أطلقها الأدباء الساخطون فى وجه كل ما هو موجود على خريطة العصر ، أن تتخذ هذه الصرخات شكل البيانات الأدبية التى أصدرها هؤلاء الأدباء بياناً وراء بيان ، وكان من الطبيعى أن نطالع فى بيانهم الأول هذه الكلمات :

« يجب علينا أن نفكر جدياً فى مناقشة الكثير من الحقائق الجامدة التى استقر عليها مفهوم الحياة ، وبالتالي مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين الفن والحياة ، وإنه فى الصور التى كان الفن فيها شيئاً آخر غير الحياة ، لم نعد نطالع سوى نماذج هزيلة من الإنتاج الفنى ، ولا يمكن أن نقول الفنان شيئاً إلا يمتحن « دستوفسكى » ، وتضحيات « تولستوى » ، ووهج « شيكسبير » ..

البطل بلا بطولة :

وكان من أثر هذا البيان ، أن ظهرت في إنجلترا المجلات الأدبية والأحاديث الإذاعية والتدوات التليفزيونية ، تعيد النظر في مهمة الفنان «ورسالة النقد ، وعاية الأدب على السواء ، حق» لقد كتب الأديب الشاب «كولن ويلسون» يقول : «لقد تعلمنا أن الدنيا فيها خير وفيها جهال وفيها موسيقى ، وفيها لوحات «دافنشي» ، وفيها سحرية «برناردشو» ، وفيها أمل في أن نضيف إليها شيئاً ، وإننا نتنظر منا الكثير» .

وكان هذا كله في عام ١٩٥٦ وهو عام حاسم في تاريخ الإمبراطورية البريطانية ، لأنه العام الذي تدخلت فيه الحكومة في ثورة المجر ، وفي العنوان الثلاثي على مصر ، وهو التدخل الذي لم ينج منته بريطانيا سوى للذلة والعار ، ولم يترك في نفوس الشعب البريطاني سوى السخط والمرارة ، وبخاصة في أوساط الشباب والجامعات والمثقفين بوجه عام .. أولئك الذين شرعوا ألسنتهم وأقلامهم ، وانهالوا على الكيان البريطاني نقداً وتحليلاً ، في أكبر عملية تشرحية تعرض لها هذا الكيان في العصر الحديث .

وفي هذا العام بالذات ، كتب «جون أوزبورن» مسرحيته الشهيرة (انظر وراك في غضب) معلناً فيها صيحة السخط على المجتمع البريطاني ومن أجله ، نتيجة لسقوط الإمبراطورية ، وسقوط رافعي شعار: «احكمي يا بريطانيا» .. بريطانيا التي لم تعد قادرة على حكم نفسها ، بعد أن غابت الشمس عن أملاكها في العالم ، ولم تعد تتنظر سوى أقول القمر !

يقول «جيمي بوتر» .. يطل مسرحية (انظر وراك في غضب)
«أوه ، يا للسماء .. لشد ما أتحرق إلى قليل من الحساس الإنسانى المألوف ، قليل من الحساس ، هذا كل ما أوده وأتمناه ، لشد ما أرغب في الاستماع إلى صوت دافئ يتردد صدها في الأرجاء ، يصرخ ويقول : الحمد لله .. الحمد لله .. إني أحيا .. إني أعيش .. إني أحمل فكرة . لم لا نلعب لعبة صغيرة .. دعونا نلعب .. دعونا نمثل .. دعونا نتظاهر بأننا كائنات بشرية ، وأننا نعيش في الواقع ، دعونا نمثل ذلك ولو لفترة قصيرة .. دعونا نتظاهر بأننا بشر .. آه يا أخشى ، لقد مضى وقت طويل منذ التقيت بإنسان يتمتع بحرارة الحاسة نحو شيء .. أى شيء» .

وَمَرَضُ « جيمى بورتر » هذا ، هو مَرَضُ العصر كله ، وهو المرض الذى قال عنه الأديب الساخط « كولن ويلسون » إنه مرض الغربة أو اللا انتماء ، (فاللا متنى) يشعر أنه غريب عن العالم ، وأن العالم غريب عنه ، يحس دائماً (بالأنان) ، ولا يتبناه أبداً الإحساس (بالهو) أو (بالنحن) ، يشعر بوحدة قاتلة وهو بين الملايين ، ويمس بعزلة مريرة برغم ارتباطه بمهته ، أو بأسرته ، أو بطبقته الاجتماعية ، فهو لم (يتعنون) ومشكلته فى أنه يبحث لنفسه عن عنوان ، وإلى أن يجد هذا العنوان ، نراه يرتد إلى أحاق ذاته قابلاً هناك ، يعض حياته ويتسكع على حائط الزمن ، يمارس الكسل ، ويتقيأ العالم ، يرقب الناس من ثقب الباب ويقول إنه يحاول أن يتخلل الإنسان ، تماماً كما فعل بطل رواية (الحميم) ، للكاتب الفرنسى « هنرى باربوس » ، وبطل رواية (الغثيان) ، للفيلسوف الوجودى « سارتر » ، وبطل رواية (الغرب) للأديب العظيم « ألير كامى » . وكما فعل أيضاً أبطال (المهرج) ، و (لوتر) ، و (انظر وراءك فى الغضب) ، للكاتب الساخط « جون أوزبورن » ..

فهؤلاء جميعاً أبطال بلا بطولة ، غريباء ولا متمنون ، ومشكلتهم نابعة من صميم ذواتهم ، فهم يحسبون أنهم لا ينجون حياة حقيقية ، وهم فى الوقت نفسه يرفضون حياة الزيف أو حياة الاستواء التى يبيعها الآخرون ، فعندهم أن الحياة الدنيا بلا معنى ، وأن الحياة الأخرى .. هى الأخرى بلا معنى ، ولهذا نجد الواحد منهم منشقاً على العالم وعلى ذاته ، بل إن ذاته نفسها منقسمة إلى العديد من الدوات ، وكل هم أن يحقق فى ذاته وحدة حية لكى يعيش حياة واحدة .

أما كيف يتم هذا التحقيق ؟

فهذا هو السؤال الذى يجيب عليه « كولن ويلسون » بقوله ، إن الغريب لكى يخرج من غيبته ، عليه أن يدرك أن الإنسان يتألف من : عقل ، ووجدان ، وجسد ، وأن واجبه ليس إشباع كل عنصر من هذه العناصر على حدة ، بل إشباعها كلها مرة واحدة ، وذلك بتحقيق الوحدة الانحادية بين هذه العناصر الثلاثة ، حينئذ ، وحينئذ فقط ، يستطيع الإنسان أن يوجد على الحقيقة ، وأن يتعامل الحياة بكلمة ، ويمائق الوجود بجمع كيانه ، وذلك فى اللحظات التى (تتوهج) فيها حواسه وعقله ووجدانه جميعاً ، فى نوع من الرؤية الصوفية أو الكشف الروحي ، يحس معها أن كل شىء قد (تشياً) ، وأنه قد اكتسب دلالة ومعناه ..

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

هذه اللحظات (للتأبدة) أو الأبدية التي تملو على مر الزمن ، وتشرف على مجرى التاريخ ، هي التي يجد فيها الغريب خلاصة ، وهي التي ينبئ أن يسلك بها إذا هي عبرت أمامه ، وأن يعيد خلقها إذا هي غابت عنه .

ويمثل لنا « كولن ويلسون » بثلاثة من مشاهير الفرياء أو (اللامتمين) ، حاولوا أن يشفوا أنفسهم من داء الفرية بأن يحققوا ذواتهم في عمل فني ، غير أن تحقيقهم لذواتهم لم يكن كاملاً ، أولهم ، الكاتب الإنجليزي « ت . آي . لورانس » ، الذي حاول أن يحقق ذاته عن طريق عقله فحسب ، فانتهى به الأمر إلى الانتحار العقل ، على حد تعبير « ويلسون » ، والآخر ، هو الرسام الهولندي « فان جوخ » الذي حاول أن يشفى نفسه من مرض الشعور بالاغتراب ، فالتجسس العزاء في وجدانه فقط ، فكان مآله إلى الجنون ، والآخر ، هو راقص البالية الروسي « نجسكي » ، الذي حاول ذلك عن طريق جسده دون سواء ، فكان مصيره هو الموت ..

فهؤلاء جميعاً أشبعوا عطشاً واحداً على حساب العنصرين الآخرين ، فبدلاً من أن يتعوا ضاعوا ، وبدلاً من أن يتجهوا اتجاهاً صاعداً ارتدوا إلى الوراء ، حيث القوة والسقوط ، أما الإنسان المتكامل ، أو الإنسان المشروع ، فهو الإنسان ذو الثلاثة أبعاد ، وليس الإنسان ذو البعد الواحد ، على حد تعبير الفيلسوف « هيرت ماركيز » ، أعنى الإنسان الذي يجمع بين فكر « لورانس » ، ووجدان « فان جوخ » ، وتحكم « نجسكي » في أعضاء جسده .

هذه النماذج الثلاثة هي التي تجدها في مسرحيات « جون أوزبورن » الثلاثة في مسرحية (المهرج) ، نجد أن بطلها « آرشي رايس » ، يمثل سكيراً فاشلاً ، يقوم بتمثيل بعض الأدوار الهزلية ، بقصد إمتاع الناس وموانستهم ، وهو أخرج ما يكون إلى الإمتاع والمؤانسة ، يجب فتاة في مثل عمر ابنته ، أو يوقعها في حبه ، ويمثل على خشبة المسرح ما يؤدى فعلاً في واقع الحياة .

وحبيبتة ابنة رجل غني ، رأسمالي عملاق ، عنده من الذهب ما يزن « آرشي رايس » مضروباً في عشرة ، لهذا يتبع « آرشي رايس » أسرة الفتاة بالاتفاق على مشروعه المسرحي الجديد ، الذي سيقبذه من الإفلاس ، والذي سيحقق افتتاحه نجاحاً مقطوع النظر .

ويبدأ كل شيء وينتهي في ليلة واحدة ، في ليلة الافتتاح ، يموت أبوه وراء الكواليس ، ويأتيه خبر موت ابنه في ساحة القتال ، وترحل ابنته مع حبيبها خارج إنجلترا ، وتتخلى عنه زوجته ، كما تتخلى عنه أسرة الفتاة ، وأخيراً يقف وحده في مواجهة الديون والمسرحة الخالي من كل شيء ، من المتفرجين ومن الممثلين ، وحتى من العمال ، ولكنه يتشبث بأداء دوره على الرغم من كل شيء ، يؤديه حتى ولو لم يشهده أحد سواه .

وهكذا يضع « جون أوزبورن » بطله في حيرة مريّة قاسية ، هي نفسها الحيرة التي يعانيها القارئ ، وهي أيضاً التي يعانيها المؤلف نفسه ، فنحن لا ندري هل نقف ضد « آرشي رايس » أم نقف إلى جانبه ؟ هل نلومه أم نشفق عليه ؟ هل هو ضحية تفكيره وتصرفه ، أم هو ضحية التشكيل الاجتماعي ؟

وتلك هي الحياة التي تنشأ عن اضطراب القيم واحتلال المعايير ، فإذا كان الكل واحداً ، والكل باطلاً ، فلا شيء يهم ، ولا شيء له قيمة أوجلوى .

الحركة (البروتستانتية) في الألب :

هذه هي الفكرة (المحورية) التي تلور حولها مسرحية (المهرج) ، وهي نفسها الفكرة المحورية التي تلور حولها مسرحية (لوثر) فالمسرحية تحكي قصة إنسان في الحياة ، أو فرد في المجتمع ، دون أن يكون هناك أي توازن بين الطرفين ، أو أن هناك من التوازن ما يصل بالطرفين إلى حد الاستواء ، فاللواقع النفسية التي تلغ « لوثر » إلى الأمام ، والقوى الاجتماعية التي تشد به إلى الخلف ، ليس بينها أي توازن ، حتى لا يدري المتفرج لصالح من ؟ لصالح « لوثر » أم لصالح « الفاتيكاني » ؟ ذلك لأن « أوزبورن » يبدأ بتحليل نفسى لشعور « لوثر » بالدنوب ، ولعلاقة « لوثر » بأبيه الذي يحبه ، وأمه التي ولدته ، ثم يعرض لثورته على الكنيسة ، وعلى رهبانية رجال الدين ، وتزوجه (براهبة) هاربة من الدير ، وهجومه على (البابا) الذي يبنى كنيسة « القديس بطرس » من الرسوم التي يفرضها على البغايا في روما ، ومن (صكوك الغفران) التي يبيعها للخاطئين ، هذا فضلاً عن إعلائه احتجاجاته الخمسة والتسعين على باب الكنيسة في (عيد القديسين) ، وإحراقه (للمرسوم البابوي) الذي يأمر بفضله من عمله في الكنيسة .

والذي يعيننا من هذا كله ، هو أن « جون أوزبورن » عندما يخرج ببطله « لوثر » إلى العالم

الخارجي ، عندما يبدأ الصراع الحقيقي بين القوى الجوانية والقوى البرانية ، بين القوى الداخلية والقوى الخارجية . تكون المسرحية قد قاربت على الانتهاء ، وكأنما كان « جون أوزبورن » يعنى باختياره « مارتن لوثر » موضوعاً لمسرحيته هذه ، أنه هو الآخر « مارتن لوثر » في المسرح ، وفي الأدب ، وفي الحياة ، فهو أيضاً يحتاج على الأوضاع القديمة في كل شيء ، على الفساد في المذاهب السياسية والنظم الاجتماعية ، على الجمود في أشكال الفن ومضامين الأدب ، على الانحيار في أساليب الصحافة ومناقشات البرلمان ، على رهبان الدنيا الذين لا يقولون سوءاً عن رهبان الدين ، وكأنما هذه المسرحية صرخة احتجاج على فساد الحياة في لندن ، مثل احتجاج « مارتن لوثر » على فساد الكنيسة في روما .

وإذا كان « مارتن لوثر » ، هو مؤسس الحركة الاحتجاجية أور (البروتستانتية) في الدين ، فإن « جون أوزبورن » هو أحد مؤسسي (البروتستانتية) في الأدب ..

وكما أن بطل مسرحية (المهرج) ، هو « لورانس » الذي قضى عليه تفكيره ، فإن بطل مسرحية (لوثر) ، هو « جويخ » الذي استجاب استجابة كاملة لوجدانه ، غير أنه لا (المهرج) ولا (لوثر) أبلغ في قوة التعبير ، وعنف التشخيص ، وحدة الدلالة من مسرحية (انظر وراءك في غضب) ، التي حملت في أحشائها بنور الحركة الساخطة التي وضع « جون أوزبورن » فيها كل إمكاناته الفنية ، وكل ما أراد أن يقوله .

ولا شك أن التوقيت الزمني كانت له أهميته الكبرى في إنجاح هذه المسرحية ، فرد لمجاهدتها كما يقول الناقد الدرامي « جون رسل تيلور » ، يمكن في التوقيت الزمني أكثر مما يمكن في القيمة الفنية ، ذلك لأن الغضب أو السخط ، كان هو النغمة السائدة بين الشباب البريطاني في ذلك الحين ، فعام ١٩٥٦ كما قلنا ، هو عام الملوان الثلاثي على مصر ، وهو عام الثورة في المجر ، وهو عام الكساد الاقتصادي في إنجلترا ، وهو عام الحرج السياسي مع الولايات المتحدة ، فضلاً عن أنه العام الذي تم فيه إعلان فشل اشتراكية دولة الرفاهية في بريطانيا المعاصرة ، فشلت في تحقيق المساواة الحقيقية وحل كافة المشكلات الاجتماعية .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، تبلور ظهور الطبقة الجديدة التي تسمى (بلمبوتوكراسي) ، أي الطبقة المتميزة عن جدارة واستحقاق ، وهي طبقة الأذكياء المهتمين من أبناء الطبقة العاملة (والبرجوازية) الصغرى ، الذين استطاعوا أن يرتقوا السلم الاجتماعي بفضل ما أصابوه من تعليم ، وفرتهم لهم الدولة في إحدى جامعات الأقاليم المبينة بالطوب الأحمر ، ونظراً لما يتصفون

به من ذكاء مقترن بالكفاح ، أصبحوا يشكلون صورة البطل الغاضب ، أو البطل المعلق بين طبقتين : الطبقة الفقيرة المدمرة التي انحدر منها ، والطبقة الجديدة للتميزة التي أصبح تعليمه يؤهله للانتماء إليها ، والدخول بينها ، والنتيجة هي احتقاره لقيم الطبقتين معاً ، فهو يحتقر طبقته الأولى لفقرها ووضاعة شأنها ، كما يحتقر الطبقة الجديدة لأنه يظهر في وسطها ، كما يظهر محدثو النعمة بين النبلاء ، أو كما يظهر الفقراء وسط أبناء الذوات .

هذه الطبقة الجديدة :

وهكذا نجد أن المسرح الإنجليزي للمعاصر ، لا يتصف بالنظرة العلمية الاجتماعية فحسب ، بل تتلى منه كذلك سائر المقتضيات ، ولكن هل نستنتج من هذا أن «جون أوزبورن» ، «وشيللا ديلافي» ، «هارولد بنت» ، «أرنولد ويسكر» وغيرهم من الأدباء الغاضبين يحتقرون الفن أو يغمطونه قلده ؟ أو أنهم يقللون من قيمة الفكر الثقافي والجانب الجمالي ؟ كلا بطبيعة الحال ، وإنما هم يريدون من الفن عامة ، والفن المسرحي بنوع خاص ، أن يعالج كل ما هو محسوس وملحوس ، وأن يعكس التجربة المعاصرة ، وعلى ذلك فهم يناصبون الفن الذي يشغل بعوالم السحر والخيال ، والغموض والإثارة ، يناصبونه أشد العداء ، ومن ثم فهم يميزون بين الفنان الحق ، والفنان الزائف ، وعندهم أن الفنان الأول ، هو من يستكشف الموقف المعاصر ، ويستكنه جوانبه ، ويستجلى وجوهه ، وهم يرون أن الفنان المعاصر ، لا يستطيع أن يكون أميناً على واقعه الحسى ، إلا إذا أتبع له أن يدرس مواقف الطبقة العاملة من الحياة ، دون أن يتحاز بالضرورة ، لأن الفنان الإنجليزي للمعاصر لها بلغت نزعة العملية والاجتماعية ، فلا ينبغي أن يتنكر للفن أولقيم الجمال .

على أن دراسته لظروف الطبقة العاملة ومواقفها ، لا تبقى مطلقاً تمجيد هذه الطبقة والإشادة بها ، باعتبارها أشرف الطبقات الاجتماعية جميعاً ، ولكن لأن مواقف هذه الطبقة ، أصبحت تمر خلال التاريخ عن موقف قطاع عريض من المجتمع ، يفوق في اتساعه قطاع الطبقة العاملة وحده .

ويدعو أن أدب هؤلاء الكتاب جميعاً ، ممن يسمون أنفسهم بالجيل الغاضب أو الساخط ، كان نتيجة للثورة الاجتماعية ، التي ولدت بمولد دولة الرفاهية ، على حد تعبير الناقد الإنجليزي المعروف «ستيفن سيندر» ، ويضيف «سيندر» أنه يبدو أن «جون

أوزبورن» ، «وأرفولد ويسكر» ، يمثلون إرادة الثورة الاجتماعية ، في حين أن «كننجرل أميس ، وجون وين» يعكسان التغير الذى طرأ على النظام التعليمى .
ويقول «ستيفن سينلر» فى هذا المعنى : «إن اهتمام الأدباء الإنجليز الشباب بمتابعة التغير الاجتماعى فى أحوالهم الأدبية ، الذى يتزايد منذ الحرب العالمية الثانية يفوق اهتمامهم بإجراء التجديدات فى هذه الأحوال ، وإن الأدباء الإنجليز الواعون بمشكلات الطبقة العاملة فى يومنا الحاضر ، يشعرون برسوخ أقدامهم فى المادة الأدبية التى أسفر عنها ما طرأ على المجتمع من تغير ، ولهذا فهم لا يشغلون بالهم بالشكل الأدبى . وكلما امتدت أصولهم ومادتهم الأدبية إلى جذور (بروليتارية) ، قل فيما يبدو اهتمامهم بالشكل» .

والواقع أن ثورة الغضب أو الأدب الغاضب ، لم تظهر إلى الوجود إلا عندما اكتسحت مسرحية «جون أوزبورن» الدوائر الأدبية بنجاح مروع فى عام ١٩٥٦ ، وعندما نوه الناقد الدرامى «كينيث تيتان» بقيمة هذا العمل المسرحى ، ولفت إليه الأنظار ، ذاكراً أن هذه المسرحية (انظر ورايك فى غضب) ، إن هى إلا تصوير لأزمة الشباب ، بعد الحرب العالمية الثانية ، الأمر الذى أغرى الصحافة بالبحث عن أمثال «جون أوزبورن» ممن يشتركون معه فى ظاهرة الغضب .

وفى هذا الوقت بالذات ، أصدر «كولن ويلسون» كتابه (اللامتسئ) ، الذى سبق صدور دعاية سرت بين الناس سريان النار فى الهشيم ، وعلى الرغم من أن كتاب (اللامتسئ) ، لا يتضمن أفكاراً ثورية أو جليدة ، فقد لفت الأنظار إليه بصورة مذهلة ، بسبب ما عرف عن صاحبه من أنه بدأ حياته بفلسف الأطباق ، وأنه كان يعيش فى خيمة ضربها فى الحلاء ، ويسبب معالجة هذا الكتاب للعلاقة بين المجتمع وبين ذكاء الفرد الخلاق .
وبما زاده من رسوخ فكرة الشباب الغاضب فى أذهان عامة الناس ، أن الرواى الإنجليزى الشاب «كننجرل أميس» ، أصدر فى تلك الفترة رواية (جيم المخطوط) التى تلوح حوادثها حول بطل اسمه «جيم ديكسون» ، واختلط الأمر على الناس فلم يميزوا بين - «جيمى بودر» بطل مسرحية (انظر ورايك فى غضب) ، التى تعبر عن وجهة نظر مؤلفها ، وبين بطل رواية (جيم المخطوط) ، التى لا تعبر عن وجهة نظر مؤلفها ، بل إن الأمر اختلط على القارئ ، فراح يقرن بين الكتاب وبين الأبطال ، كما لو كان الكتاب هم الأبطال ، والأبطال هم الكتاب .

مهوم الشباب المعاصر :

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية (انظر وراءك في غضب) ، هي التي رفعت أسهم صاحبها « جون أوزبورن » في بورصة الأدب المسرحي ، وجعلت منه بحق رائداً للمسرحية الحديثة ، وصاحب ثورة في تاريخ المسرح الإنجليزي ، بل وجعلت العالم الأدبي يلتفت في شبه ذهول إلى المتغيرات التي يقذف بها بطله المسرحي « جيمى بوتر » في وجه المجتمع الإنجليزي المتحفظ ، فضلاً عما أكلته من ظاهرة وجود حركة أدبية تتسم بالتغضب ، وتتميز بالسخط ، يتزعمها « جون أوزبورن » ، ويسمى إليها « أرنولد ويسكر ، وهارولد بنتر ، وشيلا ديلاي » في المسرح ، « وجون وين ، وكنجزلى أميس ، ودوريس لسنج » في الرواية ، « وكولن ويلسون ، وآلان سيليتو ، وريتشارد هوجارت » في النقد العام ، ثم « فيليب لاركين » في الشعر ، على الرغم من هذا كله ، فإن المسرحية في بنائها الفني ، لا تكاد تخرج عن الخط التقليدي للمسرح الواقعي ، ولا تكاد تحلو من محافظة أدبية ظاهرة ، وهذا معناه أن المضمون وليس الشكل ، هو الذي أكسب هذه المسرحية كل هذه الصفات ، وخرج بها عن نطاق المسرح التقليدي .

والواقع أن المسرحية لا تعتمد على بنائها الفني ، الذي هو فعلاً بناء تقليدي ، بمقدار ما تعتمد على مدى اختلافها عن كل ما سبقها من مسرحيات ، وعلى مدى الانفعال والصدق الفني الذي يميزها ، وعلى لغة الكلام العادي التي تستخدمها ، وعلى شخصية البطل التي استطاعت أن تعكس مهوم الإنسان المعاصر في لحظة من لحظات انفعاله الدافئ المتوهج !

فبطل المسرحية « جيمى بوتر » كما وصفه أحد النقاد ، شاب لا يتكلم بل يعوى ، وهو ساخط أبليغ السخط ، يقذف بصواريخ سخطه للوجهة على كل شيء ، على الأدب والمجتمع والحياة ، ومحتة هي أنه يشعر شعوراً دائماً بالمرارة الاجتماعية التي ترجع إلى إحساسه العميق بوضاعة وضعه الطبقي ، ومع ذلك فهو يستمد قوته من مواطن ضعفه ، ويضخ الهجة من آبار بؤسه وحرمانه . وهو متخرج في الجامعة على الرغم من اشتغاله بعد تخرجه ببيع الحلوى في أحد الأكشاك ، ولذلك نراه شديد الغرور بعلمه وثقافته ، لا يقرأ سوى كتب التراث ، ولا يستمع إلا لموسيقى الجاز ، ولا يطالع إلا صحف الأحد

وهو يعيش في مسكن حقير فوق سطح أحد المنازل ، بأحد الأحياء الكثية ، ويكسب عيشه من بيع الحلوى في كشك صغير في سوق المدينة ، وفيما بين سكنه وعمله نراه دائم السخط والشكوى ، فيها الطابع الغالب على كل ما يصدر عنه من كلام ، على أن الذي يضاعف من محنته ، ويزيد من أزمته ، ويجعله ساخطاً باستمرار ، هو زواجه من فتاة تنتمي إلى طبقة أعلى من طبقته في مكانتها الاجتماعية ، هي الطبقة (البورجوازية) ، ويصب جيمي بورتر كل غضبه على هذه الزوجة .. في مناسبة وفي غير مناسبة ، لا لأنها تعايه أو تستهيه ، ولكن لأن أهلها عارضوا مجرد تفكيره في الزواج بها . فضلاً إحساسه الحاد بالقصص الطيق والقصور الاجتماعي ، لهذا كان من الطبيعي ألا يشتمل حديثه الصاحب في طول المسرحية وعرضها على شيء ، غير استنزائه للتوصل بكافة القيم (البورجوازية) .

لقص الوحوش البشرية :

فهنا مسرحية ساخطة حقاً ، غاضبة على طول الخط ، تدور حوادثها في مسكن «جيمي بورتر» هذا ، الذي يتكون من غرفة في بيت من الطراز (الفيكتوري) ، لم يعد مرغوباً في وجوده في عصر الملكة «اليزابيث» .

الوقت مساء ربيع حافل بالسحب والظلال ، في يوم من أيام الآحاد ، يرى «جيمي بورتر» ، ذلك الإنسان العجيب ، الذي يجمع بين طيبة الصديق ، وقساوة قاطع الطريق ، أهم ما يمتاز به عضلاته المقتولة وشرافته في تناول الطعام ، فالأكل والجنس هما القيمتان الرئيسيتان في حياة «جيمي بورتر» ، حتى لقد قال له صديقه «كليف» في ذلك اليوم : «إنك تشبه هؤلاء المصابين بالخليل الجنسي ، وأنت إنسان لا يملك غير الأكل ...» . «وجيمي» لا يجد في ذلك ما يعيب ، «أوه .. نعم .. نعم .. نعم أحب أن أكل ، كما أحب أن أحيا ، فهل عندك مانع ؟ ..» .

أما «كليف» هذا فهو صديق «جيمي» وشريك في كل شيء .. في مسكنه وملبسه ، في أكله وشرابه ، في قره وغلبه ، وشريكه أيضاً في زوجته ، حتى لقد قال له «جيمي» ذات مرة : «إنكما تبدوان في غاية البلاء والعبط ، ولعاب كل متكئا يسيل على الآخر . لم لا تذهبان معاً إلى السرير وينتهي الأمر؟» .

و «كليف» في مثل عمر «جيمي» ٢٥ سنة ، من النوع الهادئ الحامل إلى درجة البلادة

والفتور ، تعلوه كآبة الحزن الصموت ، حزن أولئك الكادحين الذين شربوا على إعالة أنفسهم لأهم لم يجدوا أباً يمن ، ولا قريباً يظل ولوم بعيد ، حتى التقي بصديقه « جيمى بورتر » : « لا أظن أن عندى من الشجاعة ما يكفي لكى أعيش معتمداً على نفسى مرة أخرى ، مهما كانت الأحوال ، فأنا بطبعى فظ جداً ، ثم أنا إنسان تافه جداً فى واقع الأمر . ويظهر أبى سأكون فى حال أسوأ مما أنا فيه ، لوعنت معتمداً على نفسى فقط » .

ومع ذلك فهما يعيشان حياة شبه إنسانية . يفكران بأيديهما . ويتناقشان بعضلاتهما . ويمضيان الوقت فى (بوهيمية) أو سيمية لا تنتهى . وكثيراً ما كانت تقول لها « أليسون » . أحترسا بنحى السماء ، إنكما تجعلان المكان يبدو كل يوم وكأنه حديقة حيوان . »

« وأليسون » هذه هى زوجة « جيمى » ، عمرها هى الأخرى ٢٥ سنة . وقعت فى غرام عصلاته . وأحببت فيه قواه البدنية . فضحت بأسرتها (البورجوازية) وهربت معه على ظهر دراجة لتعيش فى هذا القفص ، قصص الوحوش البشرية ، غير أن وصمة (البورجوازية) تظل عالقة بها ، لذا يحرص « جيمى » على إهانتها وتحقيرها ، فهى فى نظره (كالنصب التذكارى) الذى يمثل التحفظ والبرود ، وأخوها ، يمثل « التفاهة فى أوسع معانيها ، وإن انتهى به الأمر إلى كرسى الوزارة » ، وأما « امرأة خبيثة تذكرك بإحدى نساء الرومان المترهلات اللواتى تجاوزن منتصف العمر » أما أبوها « فوجوده كعلمه ، شأنه شأن أى رب أسرة (بورجوازي) ، فهو (عجوز مسكين) ، ليس إلا واحداً من تلك النباتات المتعطشة المتخلفة عن متاهات العهد (الإدواردى) ، والذى تألّى أن تفهم لماذا توقفت الشمس عن الشروق » ..

والحقيقة أن « جيمى بورتر » ليس ساخطاً على زوجته بمقدار ما هو ساخط على طبقتها ، وهو عندما تزوجها . تزوج فيها الطبقة . وعندما يحترقها . يحترق فيها الطبقة . وعندما يسخط عليها . فى شخصها يسخط على الطبقة (البورجوازية) . حتى عندما رآها صديقها « هيلينا » ، ورأت مدى العذاب الذى تعيش فيه . فحرضتها على الثورة . وعلى ترك هذا الوحش الأدبى ، كان كل هم « جيمى » أن يحطم فى شخص « هيلينا » كافة القيم (البورجوازية) ، وأن يديب قناع العفة الذى تضعه على وجهها ، فأوقعها فى حبه ، واستبدلها بزوجه ، التى عادت فجأة لتجدها بين أحضانها ، فلم تعرف كيف تخرج من الورطة . وما كان من « جيمى » إلا أن انتزها فرصة ليصرخ فى وجهها : « لا تحاول أن تخدعى نفسك

بمسألة الحب ، فثلك لا تستطيع أن تقع فيه دون أن تلتطخ يديها بالأوحال ، إنه يستغرق العضلات والأحشاء جميعاً ، وإذا كنت لا تتحملين فكرة تلويث روحك الطاهرة ، فخير لك أن تتخلى عن فكرة الحياة كلها ، وتتحوّل إلى قديسة ، لأنك لن تستطعي أن تعيش الحياة ، كما يعيشها سائر الآدميين ، فإما هذه الدنيا ، أو الآخرة ..

وهنا لا تملك « أليسون » أمام صرخة « جيمى » فى وجه « هيلينا » ، إلا أن تتنازل عن قضيتها الخاسرة ، وأن تعود إليه كما يعود السنجاب إلى اللب ، ليعيشا معاً ، ويأكلان الشهد والبنق ، فهما يتصارحه بقولها : « لقد كنت غططة .. أنا لا أريد أن أكون محايدة ، ولا أريد أن أكون قديسة ، أريد أن أكون قضية خاسرة ، أريد أن أكون نافلة وبلا قضية ألا تفهمين ؟ لقد ذهب . لقد ذهب .. هذا الكائن الآدمى الذى لا حول له فى أحشائى ، والذى كنت أظن أنه ما من أحد يستطيع أن يتترعه منى .. ولكن .. ألا ترى ؟ لقد أصبحت فى الوحل ، منكبة على وجهى أتمرغ فيه .. أوه ، يا إلهى ..

وأخيراً عندما يشعر « جيمى بورتر » بما جنت يده ، يصاب بقشعريرة ، كأنها الصدمة الكهربائية ، التى تعالجه دون أن تصرعه ، فيمد يديه ، ويرفع زوجته المنهارة من عند قدميه ، ويضمها إلى صدره متوسلاً إليها أن تكف عن البكاء ، واعاداً إياها بحياة زوجية هادئة وهائلة ، فوق صفحة جديدة من نهر الحياة ..

إنه عصر مجنون :

تلك هى خطوط العرض فى هذه المسرحية : (انظر وراءك فى غضب) ، وهى كما قلنا ورأينا مسرحية ساخطة فى كل شىء .. فى أحداثها ومواقفها ، فى موضوعها وأشخاصها ، فى لغتها وحوارها ، وحتى فى ألفاظها الغضبية ، التى يصطلك بعضها ببعض ، وكأنها مقطوعة موسيقية رديئة الايقاع ..

والقارئ هنا ، واقع فى ذات الحيرة التى وقع فيها أبطال مسرحيق (المهرج) و (لوتر) ، فهو لا يدري وراء من يقف ؟ ولا يعرف أى الطريقين يختار ؟ غاية ما يفعله أن يسخط هو الآخر ، وأن يكون من الساخطين .

وهى نفسها الحيرة التى وقع فيها المؤلف ودفعته إلى السخط ، السخط - الذى دفعه إلى أن يقول فى ليلة العرض الأولى لمسرحيته هذه : (انظر وراءك فى غضب) ، عندما صعد إلى

المسرح بناءً على طلب الجمهور : « ليس عندي شيء جديد أقوله ، وكل ما قلته في هذه المسرحية ، هو أنني لا أستطيع أن أتلفت حولي دون أن أمضغ الكثير من الحجارة ، ويالها من حجارة عفتة .. مريرة ، إن عصرنا مجنون ، نحن نعيش في زمان لا مكان فيه لصدى الحكمة ، ولا لصوت الضمير » ..

وهو ذاته السخط الذي أدى به إلى مغادرة إنجلترا ، والذهاب إلى فرنسا ، وإرسال خطاب (اللجنة المشهور) ، الذي تحدثت عنه صحف أوروبا وأمريكا كلها ، ففي هذا الخطاب لى « جون أوزبورن » إنجلترا . ولعى الشعب الإنجليزي . ولعى رجال الدين وسامسة السياسة وأعضاء مجلس العموم ، فهؤلاء جميعاً في رأيه خوة يستحقون الإعدام . لأنهم لوثوا شرف بلاده ولطخوه بالأقذار ، ولأنهم قادوا الأسد الضعيف الأعشى إلى الهاوية والدمار . وعما قريب إلى الاختفاء من عين الوجود . وبعد أن كانت بريطانيا هي الإمبراطورية التي لا تغيب الشمس عن أملاكها ، تصبح هي نفسها وراء الشمس ؟

وهذا ما عبر عنه « جيمى بوتر » بقوله وهو غاضب : « إننا نأخذ طريقة طهو طعامنا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو ، أما الأخلاق فتعلمها من بورسعيد » .. وهو ما عبر عنه أيضاً بقوله عن إنجلترا ، وقد غدت مستعمرة أمريكية بشكل أو بآخر : « إن من أكبر دواعي الضيق أن تعيش في العصر الأمريكي ، ما لم تكن أمريكياً بالطبع ، لا بل إن الاستثمار الأمريكي يقتحم على الإنجليز عمادهم ويهتك أعراضهم ، ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين » ..

بل ربما كان الأمر أخطر من هذا ، فها هو « جيمس جندن » يتحدث عما أحماء بالأمريكانية الزاحفة ، ومدى تأثيرها على الثقافة الإنجليزية ، فيقول « إن أثر (الأمريكانية) في هذه الثقافة كبير للغاية ، وإنه أصبح يشتمل على عناصر من « هوليوود » ، وموسيقى « روك أند رول » ، فشخصيات « كينجسلي أميس » مثلاً متأثرة ببعض الأفلام السينمائية التي تنتجها « هوليوود » ، وبعض الحلقات التليفزيونية ذات الطابع البوليسى ، بل إن هذه الشخصيات ، تقلد في الغالب طريقة الممثل « همفري بوجارت » في الكلام !

وبضيف « جيمس جندن » إن أعمال الكاتب الروائي « جون وين » مفعمة كذلك بالإشارات الدالة على امتزاج الثقافة الشعبية الأمريكية بالحياة البريطانية ، ومعنى هذا أن

الرواية الإنجليزية المعاصرة ، تتضمن قدرًا كبيراً من النفوذ الأمريكي ، مما يقلل من صبغتها البريطانية التقليدية ..

أجل .. لقد جاء الوقت الذي تستورد فيه المجلة ثقافتها أيضاً من أمريكا ١ .

السخط وحده لا يكفي :

وبعد ، فهذا هو الأديب الغاضب « جون أوزبورن » ، وتلك هي مسرحيته الغاضبة (انظر وراءك في غضب) ، وهذا كله مشروع وجائر ، مشروع أن يسخط « جون أوزبورن » على كل شيء في بلاده . على الطبقة (البورجوازية) . وعلى السياسة الإنجليزية . وعلى النظام الاقتصادية . وعلى الحياة الاجتماعية . وعلى الأمريكية الزاحفة ، وعلى كافة مظاهر الحياة في إنجلترا . ولكن ليس جائراً أن يقف عند مرحلة السخط ، وأن يتخلى عن جسد بلاده المريض .

صحيح أن سخطه له بواعث ودواعيه ، وصحيح أن سخطه تعبير صادق وانفعال حقيق ، ولكن السخط وحده لا يكفي ، فالسخط انفعال ، مجرد انفعال ، والانفعال لا يصبح موقفاً أو مذهباً ، حتى يُعمق ويُمتدق ويصبح اتجاهًا عامًا ، تماماً كما في حالة الحرية والمسئولية ، فلا يكفي الإنسان أن يصرخ بأعلى صوته « يسقط العالم » حتى يكون حرًا ، بل لابد له من أن يكمل عبارته بقوله « أنا أبيع أفضل مما هو الآن » حيثئذ ، وحيثئذ فقط ، يكون حرًا ، فالحرية تماثيلها للمسئولية ، وبمقدار ما يكون الإنسان مسئولاً يكون حرًا .

وهكذا لا يكفي « جون أوزبورن » أن يقول عبارته الشهيرة « أنظر وراءك في غضب » بل لابد له ، لكي يكون حرًا ، أن يكمل عبارته بقوله : « انظر أمامك في أمل .. وفي إشراق .. وفي حب » ..

الصرخة الثالثة عشرة

«كولين ويلسون»

اللامتمنى ... إنسان هذا العصر

«إن العالم اليومى يحرقنا معه مثل عبد يقين خلف
عربة قائد متصر، وعلى الإنسان أن يتعلم كيف
يقطع الحبل، ويسمح للعقل أن يثبت مكانه،
وأن ينفذ واهياً لقرايته بالجبال والصخور» .
«كولين ويلسون»

العقل فى أزمة :

أجل ، تلك هى الصرخة التى أطلقها فى بريطانيا فيلسوف شاب فى الروابطة والعشرين من
عمره ، يدعى «كولين ويلسون» ، الذى أودعها كتابه الذى سماه (الغريب)
أو (اللامتمنى) والذى وصفه بأنه (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى القرن
العشرين) .

وما أن أطلق «كولين ويلسون» هذه الصرخة فى بريطانيا ، حتى تردد صداها فى أمريكا
والقارة الأوربية ، وأصبح اسمه على كل لسان يهتم بقضايا الفكر والثقافة بعد أن كان نكرة
لا يذكره أحد ، وقد تمحس له بعض النقاد المعروفين فى إنجلترا ، مثل « سيريل كونولى » ،
« وايديث ستويل » ، « فيليب توينى » ، فاعتبروه على صغر سنه كاتباً من الطراز الأول ، بل
لقد ذهب « فيليب توينى » إلى أن كتابه هذا (أضاف إضافة حقيقية إلى فهمنا لأشد مشكلاتنا
عمقاً وأكثرها تعقيداً) .

وأكثر من هذا ، لقد اعتبره شباب الأدب الإنجليزى فى الخمسينيات ، وهو الشباب الذى
أطلقت عليه الصحافة الأدبية اسم (الشباب الغاضب) أو (الجيل الغاضب) والذى يتنى

إليه كل من «جون أوزبورن» ، «أرنولد ويسكر» ، «هارولد بتر» ، «وشيل ديلاني» ، «وجون وين» ، «كنجسلي أميس» ، «ورويس لسج» ، «آلان سيليتو» ، هؤلاء اعتبروا «كولين ويلسون» بمثابة فيلسوف هذا الجيل ، وأول من أرسى دعائم هذه المدرسة ، بإصداره هذا الكتاب الذى جعل منه «كولين ويلسون» رمزاً لنفسه ولجيله من المفكرين الإنجليز الشبان .

ذلك أن كتاب (الغريب) أو (اللامتمنى) كما يقول الناقد «كارل بود» ، أحد المشايخين لأدب الخمسينيات ، يبرز صورة للمفكر الإنجليزى الشاب الذى يعيش فى وحدة موحشة ، ويشعر بالمرارة الاجتماعية ، وعبثاً يحاول الخروج من مرض الغربة أو الالتماء ..

ولكن كتاب «كولين ويلسون» فى الواقع ، أعمق من هذا بكثير ، إنه بمثابة الصرخة التى نهت إلى عمق الأزمة التى يعانها العقل الأوربي المعاصر ، ذلك العقل الذى شهد منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولا يزال يشهد حتى وقتنا الحاضر ، ظواهر لا يمكن أن توصف إلا بأنها أزمة ، ولم تكن مصادفة ، بل كان مما يبعث على التساؤل ، أن أصبحت ينابيع الفكر الفلسفى ، هى آراء «برجسون» ، ونيتشة ، وكروتش ، وشبنجلر ، ووليم جيمس» ، وكلها آراء تشيد بقوى أخرى غير العقل الاستدلالي ، أولمنهج العلمى ، وتنادى بمبادئ المحدثس أو الإرادة أو الوثبة الحيوية أو النجاح العمل ، حتى أصبح دعاة العقل أقلية ضعيفة خافتة الصوت تدافع عن مبادئها بجمل واستحياء .

ولم يقتصر هذا على مجال الفكر الفلسفى أو الفكر النظرى الخالص ، بل تعداه إلى علم النفس والسيكولوجيا الحديثة ، فذهب «فرويد» وتلميذه «أدلر» ، ويونج» ، وسائر علماء المدرسة التحليلية إلى إطلاق سهامهم على قلعة العقل ، والاحتماء بقيعان (اللاوعى) أو (اللا شعور) ، باعتبارها الأوعية التى تحفظ بالتجارب والدكرات والأحلام ، وتكون عالماً مظلماً معتماً لا يدرك إلا من خلال رموزه ، ولا ينفذ إليه العقل الواعى ، وإن كان هو أساس تفسير الكثير مما يدور فى مجال الوعى .

وفى مجالات الأدب والفن ، اتخذت الرواية والدراما والموسيقى والفن التشيكلى نفس الاتجاه ، حيث خفت صوت العقل والوعى ، واختفى الترابط المنطقى ، والقالب المحدد ، وحلت الانطباعات السريعة المباشرة ، والفجوات الوجدانية الحادة ، وأصبح الفن بدوره

بمخاطب القوى (اللاواعية) في الإنسان ، والأدب كأنما يفوص في الأعماق السحيقة للذات البشرية .

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن هذه الظواهر جميعاً ما كان لها أن تجتمع في توقيت زمنى واحد ، إلا لتشير إلى مدلول واحد ، وتعبّر عن أزمة واحدة ، هي أزمة العقل ، أو الأزمة التى يمر بها العقل .

صحيح ، إن العقل ذاته هو الذى شخص هذه الأزمة ، وهو الذى توصل إلى تحديد ملامحها وظواهرها ودلالاتها العامة ، وصحيح إن تحليل العقل لداته ، وتمرده على نفسه ، هو تأكيد لوظيفة العقل ، وتحقيق لموره الإيماني ، ولكن الصحيح أيضاً أن هذه جميعاً ظواهر تشير إلى عنة العقل في مواجهة تحديات العصر .

أمراض الإنسانية المعاصرة :

ومن هنا كان وصف «كولين ويلسون» لكتابه بأنه بحث في كُنه مرض الإنسانية في منتصف القرن العشرين ، فهو إذن يفترض أن الإنسانية مريضة في هذا العصر ، ويحاول أن يشخص الداء الذى تعانیه الإنسانية ، وفي الوقت ذاته ، يحاول أن يصف الدواء الذى يشفى الإنسانية من هذا الداء ، أما هذا الداء ، فهو ما يسميه «كولين ويلسون» بمرض الغربة أو (اللائتماء) ، فعند فيلسوفنا الشاب أن مشكلة اللائتمى تبدو لأول وهلة مشكلة اجتماعية ، ذلك لأن من صفات اللائتمى ، أنه لا يتوافق مع المجتمع الذى يعيش فيه ، لكن مشكلة اللائتمى في حقيقتها ليست مجرد مشكلة اجتماعية ، وإنما هي مشكلة روحية أو (ميتافيزيقية) .

فمن هو اللائتمى ؟

هو الشخص الذى يرى الإنسان على حقيقته ، تلك الحقيقة التى تمجيبها عن العين ، طبيعة الحياة في المجتمع الحديث ، ولأنه ينشد الحقيقة وحدها ، ولا يقبل غيرها ، نراه باستمرار في حالة تمرد على المجتمع ، وكأنما هو يعيش خارج لا داخل هذا المجتمع .
ومن ثم فهو في حالة دائمة من الاستبطان ، يستبطن ذاته ، ويطل عليها من الداخل ،

لكى يراها على حقيقتها السافرة ، ويدرك التراع الناشب فيها بين ما هو حيوانى صرف ، وما هو إنسانى خالص .

« لا أملك شيئاً ، ولا أستحق شيئاً ، وبالرغم من ذلك أشعر بالحاجة إلى تعويض .. »
 هذا هو الالامتمى عندما يُفتش في أغوار ذاته ، فلا يكاد يجد فيها شيئاً ، وعند ما يفتش في خارج ذاته ، لا يكاد يجد فيها شيئاً كذلك ، « أما البحث الفلسفى فإنه يلوح عديم للمعنى ، لا شئ يمكن اختياره ، ولا شئ يمكن اختياره ، وأما الحقيقة فيأتري ماذا يعنون بها .. ؟ » .

وتتعلق أفكار الالامتمى بصورة غامضة من حب قديم ، وما كان يحيط به من ملاذ عاطفية ، إلى التفكير في حقيقة الموت ... « الموت ... إنه أهم الأفكار على الإطلاق » ثم يعود إلى مشاغله اليومية « يجب أن أكسب مالا » وفجأة يرى ضوءاً منعكساً على الجدار ، إنه منبهت من الغرفة المجاورة لدى إحدى الأسر ، ويقف على الفراش في غرفته الوحيدة يراقب الغرفة المجاورة : « إننى أنظر وأرى .. الغرفة المجاورة تدعوني إلى عريها .. » .

وهكذا لا يكاد الالامتمى يخرج من أغوار ذاته ، ليستشرف العالم من حوله ، حتى يكون علله هو الحياة الدائرة في الغرفة المجاورة ، التى يراقبها من ثقب في الجدار ، والتى وصفها الشاعر « كيتس » ، فيما كتبه إلى الشاعر « براون » ، قبل وفاته بعام واحد « إننى أشعر وكأننى ميت منذ زمن ، وإنما أعيش الآن حياة ما بعد الموت .. » .

الرؤية أكثر من اللازم :

لذا يمكننا أن نصف الالامتمى ، بأنه الشخص الذى يعيش في انضمام مع ذاته ، ومع العالم من حوله ، فهو يرى أن العالم الذى يعيش فيه ، ويعيش فيه الناس ، عالم غير حقيقى ، وهو في ذات الوقت ، لا يرى في الوجود سوى القوضى التى تتجاهلها العقلية (البروجوازية) ، ولأنه يرى أن القوضى هى حقيقة العالم ، نراه لا يهتم إلا بها ، ولا يتحدث إلا عنها ، ولا ينظر إليها إلا بعين اليأس والتشاؤم ، اسمه يقول :

« ورأيت نفسى على الرصيف مرة ثانية ، لا أشعر بالطمأنينة التى كنت أمنى نفسى بها ، وإنما أحس باضطراب وارتيابك ، كنت وكأننى لا أرى الأشياء على حقيقتها ، كنت ، أرى أكثر من اللازم ، وأعظم من اللازم .. » .

ولن نجد هنا أن نتمه بأنه شخص مريض وغير سوى ، لأنه سرعان ما يدافع عن نفسه قائلا : « إننا جميعاً مرضى ، نعيش في حضارة مريضة ، والفرق بيني وبينكم أنكم تجهلون هذه الحقيقة المرة ، على حين أعرف أنا أني مريض ، ولدى من الشجاعة ما يحلفني أواجه حقيقة مرضي » .

وهكذا نجد أن الالامتنى إنسان لا يستطيع الحياة في عالم (البورجوازية) ، ذلك العالم السهل المريح ، ولا يستطيع في ذات الوقت ، قبول ما يراه ويلمسه في الواقع ، فهو يرى أكثر وأعمق من اللازم « وأن ما يراه لا يعدو الفوضى » ، (فالبورجوازي) ، يرى العالم مكاناً منظماً تنظيمًا جوهرياً ، وإن وجدت فيه بعض عناصر القلق وعلم الارتياح ، إلا أن انشغال (البورجوازي) بمشكلات حياته اليومية ، يحمله مضطراً إلى تجاهل هذه العناصر ، أما الالامتنى ، فإنه لا يرى العالم معقولاً أو منظماً ، وحين يقذف بمعانيه الفوضوية في وجه هذا العالم ، فما ذلك إلا لأنه يحس بشعور يمت على الكتابة ، شعور بأن الحقيقة ينبغي أن تقال على الرغم من كل شيء ، وإلا فلن يكون الإصلاح ممكناً ، بل إن هذه الحقيقة ينبغي أن تقال حتى إذا لم يكن هناك أمل في الإصلاح . إن الالامتنى كما يقول « كولين ويلسون » : إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد سبباً يدفعه إلى القول بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة ، قد تكون الفوضى هي جرثومة الحياة ، كما أن البيضة هي فوضى الطائر ، إلا أن الحقيقة برغم ذلك ينبغي أن تقال ، والفوضى يجب أن تُواجه .

ولكن من ذا الذي سيقول الحقيقة ، ومن ذا الذي سيواجه الفوضى ؟ هل هو ، (اليوجي أوالقديس ، أم القوميسار أوالناتر) .

إنه عند « كولين ويلسون » كما عند الكاتب الهجري « أرثر كويسلر » صاحب كتاب (اليوجي والقوميسار) ، إنه لا القديس ، ولا الناتر يستطيع أن يخلصنا مما نحن فيه ، وإنما الإنقاذ الحقيقي ، هو في اجتماع هذين العنصرين في مركب ثالث جديد ، وهذا معناه أن أسلوب النسك والزهدة والعبادة - كما نجده عند رجل الدين ، قديساً كان أو صوفيّاً - لا يكفي لمواجهة الأزمات المادية التي يواجهها إنسان هذا العصر . والعكس كذلك صحيح ، حيث لا يكفي أسلوب الغضب والبرود والثورة لإصلاح عطب الحياة ، لأنه لا يكاد يصلح شيئاً حتى يقضى على كل شيء ، فالیوجي أوالقديس ، والقوميسار أوالناتر ، كلاهما إنسان ذو بعد

واحد ، لا يكاد يكتفى لمواجهة روح العصر ، ذلك الذى لا يد له ، فى رأى «كويسلر» من اجتماع هذين البعدين ، ولابد له ، فى رأى «كولن ويلسون» من إضافة بعد ثالث .

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

ويبدأ «كولن ويلسون» ، بالبحث عن هذا الإنسان فى كتب الأدب ، وكما يتجلى فى أبطال أشهر الروايات العالمية الحديثة ، التى صورها خيال بعض الروائيين المحدثين ، مثل بطل رواية (الجحيم) للكاتب الفرنسى «هنرى باربوس» ، وبطل رواية (الغثيان) «لجان بول سارتر» ، وبطل رواية (الغريب) «لألبير كامى» .

فأبطال هذه الروايات يعيشون جميعاً فى عالم انصلبت فيه القيم ، وضاع منه اليقين ، وأصبح كل شىء فيه جائزاً ، وبالتالي صعب التنفس ، وغامت الرؤية ، وفقدوا الاتجاه ، فراحوا يقضون معظم وقتهم منفردين فى غرفهم الخاصة ، لأنهم لا يجدون ما يبرر قيامهم بفعل أى شىء آخر ، فى عالم بلا معنى ولا جدوى .

لقد فقدوا ثقتهم فى العقل ، كما فعل الفيلسوفان «كيركيغارد» و«نيثشه» ، وشعروا بأن العلم لا يحقق سعادة الإنسان ، شأنهم فى ذلك شأن الفيلسوف الأمريكى «هوايتد» ، والكاتب الإنجليزى «ه.ج. ويلز» ، ومن ثم اقترحوا من «كافكا» وعلمه المسوخ .

ويرى «كولن ويلسون» أن شخصية (الغريب الوجودى) ، كما صورها «جان بول سارتر» ، تطور طبيعى ، لشخصية (الغريب الرومانتيكى) ، كما صورها «جوته» فى ، (آلام فرتر) ، وهو الغريب الذى كان فى القرن التاسع عشر ، يعتبر أنه من الطبيعى بالنسبة له أن يموت شاباً مثل «شيلى» ، أو يعيش مريضاً مثل «شيلر» ، أو يظل فى (برزخ) بين الموت والحياة كما كان حال «كولردج» .

والفرق بين الغريب الرومانتيكى ، والغريب الحديث ، هو أن الأول دائم البحث عن الحقيقة ، وإن كان لا يجد هذه الحقيقة ، وهذا هو العذاب ، إلا أنه يعتقد فى وجود هذه الحقيقة ، وهذا هو العزاء . وبين العذاب والعزاء ، يعيش الغريب الرومانتيكى ، الذى كان يعتقد أن الخطأ ليس كامناً فى الطبيعة الإنسانية ، لأن الكمال الإنسانى شىء ممكن التحقيق ، وإنما الخطأ كامن فيه هو ، فى ملكاته وقدراته ، وفى نظrote للعلاقة المتبادلة بين العالم والإنسان ، وهذا ما عبر عنه «الدكتور جونسون» على لسان بطله «راسيلاس» ، بقوله :

« لست أريد أن أكون سعيداً ، وإنما أريد أن أكون حياً وفعالاً » .

فهو يشعر أن شيئاً ما ينقصه ، هذا الشيء ليس في خارج ذاته ، وإنما في داخله هو ، وهو ما عبر عنه « راسيلاس » بقوله وهو يهرب من « الوادئ السعيد » : « يلوح لى دائماً أن للإنسان حاسة سادسة ، أو قابلية أخرى ، بالإضافة إلى حواسه ، هذه القابلية ، يجب أن تشيع قبل أن يكون سعيداً السعادة الكاملة .. » .

هذا هو الغريب الرومانتيكى ، الذى يختلف عن الغريب الحديث ، الذى لا يفهم ما يقصده الناس حيناً يتحدثون عن الحقيقة ، لماذا تكون هذه الحقيقة ، وما جدوى العنور عليها إن كانت موجودة ، « الحقيقة ؟ ترى ماذا يعنون بها ؟ » إن هؤلاء الذين يعتقدون بأن الطبيعة الإنسانية هى المريضة ، وأن الغريب هو الذى يواجه هذه الحقيقة المريرة ، هؤلاء لا يعنوننا الآن ، إننا - كما يقول اللامتمنى الحديث - فى وضعية سلبية ، وهذه الوضعية السلبية ، هى جوهر العالم ، « لا طريق هنالك إلى الخارج أو إلى ما حول أو إلى الداخل » وإلى هذا يجب أن ينصرف انتباهنا الآن .

وعلى الرغم مما بين اللامتمنى الرومانتيكى ، وبين اللامتمنى الحديث ، من فروق فى النظرة إلى الحقيقة .. حقيقة العالم وحقيقة الإنسان ، إلا أنها يشتركان فى صفة هامة ، هى اهتمامها معاً بمشكلة بعينها يسميها « كولين ويلسون » (بمشكلة اللامتمنى) ، إن مشكلة اللامتمنى ، هى كيفية تحقيق ذاته فى وجود ميمته الفوضى ، فهو إنسان يريد أن ينظم هذه الفوضى ، وأن يهكف هذا النظام ، وأن يخلع على هذا الهدف المعنى والجدوى . ومن أجل حلمه الوردى الجميل ، ذلك الحلم الذى يتلاشى مع مطلع الفجر ، نراه يضيع حياته سدى ، ويعيش فى سأم وملل ، ويشعر بأن ذاته منشقة على ذاته ، فهو نصف همجى ، ونصف متمدين ، نصفه حيوانى ، والنصف الآخر فيه الإنسان ، أما عايته القصوى فهى أن يحقق وحدة واحدة فى هذه الذات ، وأن يحيا حياة واحدة ، حياة أضيق ما فيها يتسع لكل أشواق الإنسان .

وهذا معناه فى رأى « كولين ويلسون » أن مشكلة اللامتمنى ليست مشكلة فكرية ، بقدر ما هى مشكلة حياتية ، أوهى على حد تعبيره « مشكلة البحث عن جواب للسؤال » ، والسؤال هو : ماذا يجب على اللامتمنى ، أن يصنع بحياته وفى حياته ، فى الوقت الذى لا يستطيع فيه قبول الحياة كما يقبلها ويحياها من هم حوله ؟

ولما كانت مشكلة اللا متنى ، هى البحث عن الطريقة المثلى التى يحيا بها حياته ، بمعنى أن مشكلته فى جوهرها مشكلة حية ، أو مشكلة حياتية ، فإن « كولين ويلسون » ، لا يكفى بدراسة الغربة فى كتب الأدب ، وإعما يعود من الأدب إلى الحياة نفسها ، فيدرس حياة بعض من اعتبرهم من الغرباء أو اللا متنين ..

والثلاثة الذين يختارهم « كولين ويلسون » ، هم الكاتب الإنجليزي « ت. أ. لورانس » ، والرسام الهولندي « فان جوخ » ، وراقص البالية الروسى « نيجنسكى » ، إنه يختارهم باعتبارهم نماذج ثلاثة للا متنى ، يتميز كل منهم بميزات خاصة ، ينافس بها الآخرين فى غريته ولا انتانيته . ميزات فى العقل والوجدان والجسد ، لقد حاولوا جميعاً أن يتغلبوا على مرض الغربة أو اللا انتماء ، عن طريق سيطرة كل منهم على ذاته ، إلا أن سيطرتهم جميعاً على ذواتهم لم تكن كاملة ، لأن الطريق الذى سلكها كل منهم لم تكن مجدية فى حد ذاتها ، إذ حاول « لورانس » أن يسيطر على عقله فحسب ، وحاول « فان جوخ » السيطرة على وجدانه فقط ، واكتفى « نيجنسكى » بالسيطرة على إمكانات جسده وكفى .

ومن هنا كان فشلهم جميعاً فى التخلص من داء الغربة ومرض اللا انتماء ، فأنهى الأمر « بلورانس » إلى ما يسميه « كولين ويلسون » بالانتحار العقل ، وقضى « فان جوخ » على حياته بيده ، أما « نيجنسكى » فكان مصيره الجنون .

ويخلص « كولين ويلسون » من دراسته لحياة هؤلاء الغرباء الثلاثة ، إلى أنهم جميعاً كانوا نفوساً ضائعة ، وأن الإنسان المثالى هو الذى يجمع بين فكر « لورانس » الثاقب ، ووجدان « فان جوخ » الجامع ، وإدراك « نيجنسكى » لإمكانات جسده ، وهذا هو الإنسان ذو الأبعاد الثلاثة .

العودة إلى الإيمان :

ويمضى « كولين ويلسون » فى تحليل وضعية اللا متنى ، فبى أن أهم ما يشغل بال اللا متنى ، هو رغبته فى ألا يكون لا متنياً ، إنه يحرص على الانتماء ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا متنياً ، وإلا كان معنى انتائه أن يكون (بورجوازيًا) عادياً ، يرتدى العديد من الأقنعة لكى يتلاءم مع الحياة الاجتماعية ، ومع متطلبات المدنية والتحضّر ، وهذا

هو ما يكرهه اللامتمتع ، ولا يطيقه أبداً ، بل ربما كان الموت عنده أفضل من حياة مثل هذه الحياة .

إن مشكلة اللامتمتع ، هي كيف يتطلق إلى الأمام ، في الوقت الذي عاد فيه كل من « لورانس ، وفان جوخ ، ونيجنسكي » إلى الوراء ، فاندحروا جميعاً .

وهذا معناه أن اللامتمتع ، ليس مجنوناً وليس مريضاً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين ، وأكثر شفافية من هؤلاء الرجال صحيحي العقول .

إن مشكلة اللامتمتع في جوهرها ، هي مشكلة الحرية ، لا الحرية السياسية بالطبع ، ولا الحرية الاجتماعية بطبيعة الحال ، وإنما الحرية بمعناها الروحي العميق ، على اعتبار أن جوهر الدين هو الحرية .

فاللامتمتع ، يبدأ كما يقول « كولين ويلسون » بنوع من التوترات الداخلية ، من حالة تأزم باطنى ، ودوار داخلي عنيف ، ويحاول جاهداً أن يتخلص من توتره وتأزمه ودواره العنيف ، ولن يجديه في شيء الذهاب إلى طبيب نفساني ، لأنه ليس في مقدور الطبيب النفسي أن يجد حلاً لمشكلة اللامتمتع .

إن مشكلة اللامتمتع ، أشبه بمشكلة الصوفى الذى ينشأ في حضارة بعينها ، ولكنه لا يلبث أن يرفض قيم هذه الحضارة ، يهرب منها ويلوذ بصومعته في الصحراء ، وبعد أن يتفكر في ذاته ، وفي العالم من حوله ، وفي عظمة الخالق أو الله ، نراه يعود إلى العالم من جديد ، داعياً إلى نبذ قيم الحياة المادية ، مبدئياً بقيم الحياة الروحية . وبالمثل نجد اللامتمتع ، يلوذ بغرفته الوحيدة ، بعيداً عن البشر ، حيث يفرق في تأملاته الذاتية ، يحلل مشاعره ، ويطلق لحواطره العنان ، ويهكر في إصلاح العالم . فإذا قُدِّرَ له أن يعرف نفسه المعرفة الكافية ، وأن يعرف بالتالى ماذا يفعل بنفسه وسط نفوس الآخرين ، اتضحت رسالته وصار صوفياً ، أما إذا عجز عن معرفة نفسه ، وعن السيطرة على ملكاته وقدراته ، فإنه يظل لا متمتعاً .

وهذا معناه أن اللامتمتع ، هو الإنسان الذى تشغله مشكلة طبيعة الحياة ذاتها ، ومشكلة البنية في هذه الحياة ، ومشكلة البحث عن سبيل للخلاص ، الخلاص من مرض الانتماء ، باعتباره من انحطت أمراض العصر ، وذلك عن طريق الإيمان ، أو العودة إلى الإيمان .

صحيح ، إنه لا يستطيع أن يقبل قول القديس « أوغسطين » : « إنه لكي نفهم ينبغي أن نؤمن » وإنما الصحيح أنه يريد أن يقيم إيمانه على أساس من العقل ، وكأنما يعارض عبارة القديس « أوغسطين » بالعبارة القائلة : « إنه لكي نؤمن ينبغي أن نفهم » . ومع ذلك ، فهل يستطيع اللامتنى ، أن يجد له مخرجاً من هذه الحلقة المفرغة ؟ إلا أن الجواب الذى ينتهى إليه بحث « كولن ويلسون » ، هو الجواب اللينى !

الشرق من الشرق :

ويحاول « كولن ويلسون » أن يصف لنا طريق الخلاص ، خلاص الغريب من غربته ، أو اللامتنى فى محاولته الانتماء . وإذا كان قد أشار إلى أن هذا الخلاص ، لا يكون إلا بإدراك الإنسان أنه لا يتكون من عقل فقط ، أو وجدان فحسب ، أو جسد وكفى ، وإنما عليه أن يحقق الوحدة الحية من بين هذه العناصر الثلاثة ، لكي يحيا حياة متكاملة ، فإنه يصف لنا السبيل إلى اندماج هذه العناصر جميعاً ، وانصهارها فى بوتقة واحدة . فعند « كولن ويلسون » ، أت اللامتنى ، يلمح بصيصاً من الأمل فى خلاصه الروحي ، وذلك من خلال لحظات من الكشف الصوفى ، أو الرؤية الإشرافية ، لحظات توهج فيها حواسه جميعاً ، وتنسجم فيها روحه مع الوجود ، ويشعر كأنما هو والحياة شىء واحد ، فيبدو له الكون آية من آيات الله ، والعالم قائماً على نظام بديع محكم ، والحياة عميقة المعنى ، رائعة الغاية ، جديرة حقاً بأن تعاش .

هذه اللحظات المتوهجة ، هى التى ينبغي على اللامتنى أن يقبض عليها بكل ما أوتى من قوة ، وألا يدعها تغتلب من بين يديه ، ففى هذه اللحظات خلاصه ، وفيها خروجه من غربته ، وشفائه من داء اللاتنماء . بل أكثر من هذا ، على الإنسان أن ينمى فى نفسه هذه الملكة النورانية ، ملكة الرؤية الصوفية أو الكشف الروحاني ، وذلك عن طريق الإرادة الحرة ، فاللامتنى هنا كالشاعر للهيم ، الذى يهبط على إلهامه دون أن ينتظر حرق يهبط إلهامه عليه ، وهذه الرؤية التى تمثل التهاب الحواس جميعاً ، فضلاً عن يقظة الوجدان ، ممكنة للجميع كما يقول الشاعر « ولیم بليك » ، طالما كانت توافد الإدراك نقية صافية . وكما انفتحت أبواب الأعماق عند « ولیم بليك » ، وأطل عليه هذا النور ، يمكن أن تنفتح بعورها أمام اللامتنى ، إذا حرص على تنمية هذه الملكة فى نفسه ، وتوقّر له الهدوء

الروحي ، وتهيئاً لاستقبال هذه الرؤى الصوفية ، التي تمتنع على كل الأشياء الغاية والملغى ، فتقبله كل ورقة من أوراق الشجر ، بل كل ذرة من ذرات التراب ، وكأنها عالم كامل يبعث في داخله السعادة القصوى ، والفرح الذي لا ينتهى .

ويذهب « كولين ويلسون » إلى أن هذه الرؤى ليست سوى أمثلة على قابلية الإرادة الحرة للإيجاد الأشياء أو الشيء ، لا كما علمتنا فلسفة الغرب التي تميل إلى إخضاع الإرادة للوجود ، ولكن كما أرشدتنا إلى ذلك بحق . . حكمة الشرق .

وهكذا تقودنا مشكلة الالامتنى ، إلى الحلول التي اهتدى إليها حكماء الشرق ، بحيث يصبح المثل الأعلى عند « كولين ويلسون » ، هو الحكيم الشرق الذي لا يعنى بأكثر مما يسد رمقه ، ويقيم أوده ، من المال والطعام ، ويحرص كل الحرص على الرياضة والجاهدة حتى يحصل له الكشف والمشاهدة ، فيرى الحقيقة بنور اليقين ، وهو نور يقضه الله في قلب المؤمن ، إذا انجبه بكيانه كله إلى الله .

ويختار « كولين ويلسون » من بين حكماء الشرق ، المتصوف الهندي الشهير « سرى رامنا كريشنا » ، فيعرض لحياته ، ويشيد بحكمته ، وكيف نشأ في قرية صغيرة ، وكانت حياته تسير على وتيرة غنائية ، وكان هو نفسه كالوتر الرقيق الذي يتذبذب بالأنغام لدى أى اهتزاز ، وأمام أى جبال أو توافق في الطبيعة . وكان مزاجه الروحي ، أو كما يسميه « كولين ويلسون » حساسيته التخيلية ، دائمة التطور على امتداد حياته ، إلى أن بدأ يفكر في الله بضمكيره في التوافق ، وكيف أن ما نشاهده من توافق في الكون إنما هو آية من آيات خلق الله .

وقد أدرك « رامنا كريشنا » ، أن الهدوء يتأتى في لحظات التأمل بتوجيه التفكير نحو فكرة التوافق ، ومن ثم راح ينفرد بنفسه في أماكن لا يضايقه فيها أحد ، وكان يجلس متربهاً ، ويحاول أن يجعل انفعالاته وعقله متعاونين ، لتحقيق أقصى درجة من درجات الانفصال عن العالم . وتمر الساعات ، وإذا به يرى أن الأشجار والجبال والأنهار والطبيعة كلها صارت أكثر حقيقية ، وأنها إنما وجدت لقصد وغاية ، وأن ما يشهده وما يراه إنما هو إلا لحظة من لحظات الإرادة الحرة .

وكان « رامنا كريشنا » ، قد أرقه التأمل الطويل ، حتى أنه لم يعد يرى هدفه ، وحتى أقدم بالفعل على محاولة الانتحار ، ولكن محاولة الانتحار كانت خطراً مفاجئاً حدد قواه الحيوية ، فأيقظ فيه الحواس ، وألهم فيه الوجدان ، فتراعت له الرؤيا ، وكانت رؤياه مثل

رؤيا « نيتشه » على قمة التل ، إلا أنه إذا كانت رؤيا « نيتشه » رؤيا سلبية لم يرفها الله ، فإن رؤيا « راماكريشنا » ، هي الرؤيا الإيجابية التي أبصر فيها الحقيقة ، ذلك أن خطر الموت أبْقَظ فيه الإرادة النائمة ، فلما استيقظت هذه الإرادة ، أضاعت له الحقيقة وقذفت في قلبه بنور اليقين .

لقد نجح « راماكريشنا » ، كما يقول « كولن ويلسون » ، في توجيه البواض ذاتها ، فقبض على السيف وأراد أن ينتحربه ، وفجأة كشفت قوى الحياة عن ذاتها في نفسه ، وقالت له : « هراء ! إنك لن تموت ، انظر إلى هذه الأعمال التي أعدتها لك ، لكي تقوم بأدائها ! » .

وهكذا توافرت « راماكريشنا » ، رؤياه الصوفية ، التي كانت إدراكاً مفاجئاً لحقيقة أن الكون ملئ بالحياة ، وأن هذه الحياة لا تكف عن تعزيز سطوتها على المادة ، من أجل أن تفسح الطريق أمام قوى الروح .

وهنا نرى كيف أن اللامتنى يعرف نفسه فجأة ، وأن إدراك هذه الحقيقة ، يمثل الخلاص النهائي بالنسبة إلى اللامتنى . وإذا بلغ اللامتنى مرحلة « راماكريشنا » من الإدراك الروحي ، فإنه يفقد غريته ، ويحصل على انتائه ، ويحمد الله .

وعند « كولن ويلسون » أن « راماكريشنا » ما كان يستطيع أن يصل إلى هذه المرحلة من الإدراك الروحي لله ، لو لم يحتفظ بحساسية الطفولة طيلة حياته ، أما نحن الغربيين وسط حضارتنا المعقدة ، فإننا مضطرون إلى الانخراط في مزاج معين ، ومن ثم فليس ترفيلاً أن نقول إن حضارتنا الغربية ، هي المسئولة عن انتشار النماذج المادية في الفكر . أما « راماكريشنا » الذي يقف في الطرف الآخر من قوس الطيف الحضاري ، فقد كان باستطاعته أن ينفذ إلى أعماق أعماق الإنسان ، وأن يصل إلى إدراك الله . الأمر الذي لم يستطع أن يفعله إلا عدد ضئيل جداً من الغربيين ، فيما عدا أولئك القديسين الذين ظهوروا في العصور الوسطى . أجل ، إنه إذا كان الغروب قد حل على الغرب ، فإن الشروق لا يكون إلا من الشرق ..

النمو المتسق للإنسان :

ومن الشرق يهجر « كولن ويلسون » على اليونان ، حيث الفكرة اليونانية وحضارة البحر المتوسط ، وحيث الاحتفال بالإنسان وأعياد البشر ، فزاه يشيد بموقف المتصوف اليوناني

الحديث «جوردجيف» ، الذى حاول البحث عن (نظام) يستطيع اللامتنى من خلاله ، أن يشق من أمراضه وأوجاعه ، باتباع هذا النظام ، وهو النظام الذى سماه (النمو المتسق للإنسان) والذى أودعه كتابه (الجميع وكل شيء) .

فعند «جوردج جوردجيف» ، أن الفكر لا أهمية له فى ذاته ، وإنما تكمن أهميته فيما يحققه من نتائج فى الحياة ، ويتألف النظام الذى يضعه ، من مجموعة من المبررات والقواعد التى لا يعرفها الآن ، سوى تلاميذ «جوردجيف» وأتباعه ، وأبرزهم «ب. د. أوسبىسكى» ، صاحب كتاب (فى البحث عن المعجزات) ، الذى قص فيه ما حدث له حين كان يتعلم على «جوردجيف» ، هذا الذى يصفه بأنه كان بالنسبة إليه كإله كإله «سقراط» بالنسبة إلى «أفلاطون» .

ويبدأ «جوردجيف» بأشد حالات الإنسان ضللاً وضيقاً ، فيذهب إلى أن الإنسان غارق فى هذه الضلالت والضياقات ، قائم فى أحضان العديد من الأوهام ، إلى الدرجة التى لا يمكننا معها أن نعتبره حياً يعيش ، وإنما هو آلة فاقدة للوعي ، أوداة لا تملك شيئاً من الإرادة الحرة .

ويؤكد «جوردجيف» على أن البشر نائمون ، وأنهم إنما يسرون فى نومهم دون أن يتوافر لهم شيء من الإدراك الحقيقى ، غير أن الإنسان يستطيع أن يستيقظ من سباته العميق ، وأن يحصل على شيء من اليقظة والحرية ، وذلك عندما يصحو على الحقيقة الأولى ، التى تقول بأن أولى خطوات الحصول على الحرية ، هى أن ندرك أننا لسنا أحراراً .

وعند «جوردجيف» ، أن الإنسان متى أدرك هذه الحقيقة ، يكون خلاصه بعد ذلك فى اتباع ما سماه نظام (النمو المتسق للإنسان) ، ويتألف هذا النظام من ثلاث طرق ، هى : طريقة الفقير ، وطريقة الراهب ، وطريقة البيجى . وهذه الطرق الثلاث تقابل الحالات الثلاث من حالات اللامتنى ، التى أشار إليها «كولين ويلسون» ، وهى التى تتم فيها محاولات السيطرة على الجسد ، والسيطرة على الوجدان ، ثم السيطرة على العقل ، إلا أن الجديد فى نظام «جوردجيف» ، أنه يدعى بأن نظامه يمثل طريقة رابعة تحتوى الطرق الثلاث الأخرى .

على أن هذه الحالات الأربع ، ترتبط عند «جوردجيف» ، بدرجات الإدراك ، حيث تبدأ أولاً (بالنوم) ، والثانية بما سماه (الإدراك اليقظ) ، أما الثالثة فيدعوها (التذكر

الذائق) ، في حين يدعو الرابعة (بالإدراك الموضوعي)

والذي يختص إليه « ويلسون » من شرحه وتحليله لفلسفة « جورديجيف » الصوفية ، هو وصفها بأنها أكمل وأكثر الفلسفات الوجودية مثالية ، بحيث يقول « كولين ويلسون » ، إن نظام « جورديجيف » واللامتنى يسعيان نحو هدف واحد .

دعوة الحياة :

وهذا ما عبر عنه « جورديجيف » بأبلغ تعبير وأروع ، حيناً قال في كتابه (الجميع وكل

شيء) :

« الإنسان مرتبط بكل شيء في حياته ، مرتبط بالخيال ، مرتبط بحمقه ، مرتبط بعذابه ، بل إنه مرتبط بعذابه أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر ، ويجب عليه أن يحرر نفسه من هذه الروابط ، لأن الارتباط بالأشياء والتميز بها ، يفسح المجال لظهور ألف « أنا » في الإنسان ، ويجب على هذه « الأنا » الكثيرة أن تموت ، لكي تولد « الأنا » الكبيرة .

ويخلص « كولين ويلسون » من هذا كله ، إلى الهجوم العنيف على موقف الإنسانيين ، والعلماء ، والمناطق ، أولئك الذين يُهملون معرفة أنفسهم ، ولا يهتمون بالجواهر اللبني ، الذي هو جوهر الخلاص بالنسبة إلى اللامتنى .

وهنا نراه يشيد بالكاتب الإنجليزي « برنارد شو » لإدراكه أهمية الإرادة ، وتأكيده على فكرة دفعة الحياة ، وسيطرة الروح على المادة ، والعقل على الغريزة . فإننا نجد كما يقول « كولين ويلسون » عند « برنارد شو » ، كما نجد عند « جورديجيف » إدراكاً للمجهود العظيم الذي تقوم به الإرادة الخيرة ، من أجل التعبير حتى عن أقل ما يمكن من الحرية .

وهو يحمل من « برنارد شو » عملاقاً من عاقلة الفكر الإنساني ، ويضعه إلى جوار « بسكال » ، والقديس أوغسطين ، وكيركيجارد ، وسائر الفلاسفة الدينيين ، أولئك الذين لم ينقد آراءهم من التشاؤمية إلا إدراكهم الصوفي لإمكانات الإرادة الحرة ، الخالصة من العادة الآلية ، أو التعود الآلي على شئون الحياة .

فنجد هؤلاء جميعاً ، أن أقوى الحقائق العقلية المطلقة ، لا تعود صحيحة إلا حين تسندها حقيقة دينية ، وفي ذات الوقت ، لا يمكن للحقيقة الدينية أن توجد بعيدة عن العقل ، أوبعيدة عن المجهود الذائق ، الذي يحاول الوصول إلى هذه الحقيقة ، وهذا ما عبر عنه

الفيلسوف اللبني « إيكهارت » بقوله : « لا يستطيع الإنسان أن يعيش بدون الله ، كما أن الله لا يستطيع أن يعيش بدون الإنسان .. » .
وعندما يسأل سائل : « أين تذهب الروح بعد الموت ؟ » يجيبه « كولين ويلسون »
قائلاً : « لا حاجة بها إلى أن تذهب إلى أى مكان ، لأن الجنة والجحيم بملآن هذا الكون
بصورة عادلة .. » .

الطريق .. طريق الإيمان :

وهكذا نجد « كولين ويلسون » في ختام بحثه عن اللامتنى ، وعن الحلول التي تضع حدًا
لمأساة اللاانتماء في عصرنا الحاضر ، وهو ما عبر عنه صراحة بقوله : « لست أهدف إلى إيجاد
حل نهائي كامل لمشاكل اللامتنى ، وإنما إلى الإشارة إلى أن هنالك حلولاً تقليدية
أو محاولات بذلت من أجل الوصول إلى تلك الحلول » .

نجد في ختام هذا كله ، يعلن في « المانيفستو » ، أو التصريح الذي أصدره الأدباء
الغاضبون في إنجلترا ، أن واجب الكاتب يحتم عليه أن يحمل سلاحه ليحارب التزعة المادية
المتفشية في حضارة العصر ، وأن يبيب بكل قوى القيم والروح أن تعمل على تثبيت دعائم
الإيمان . كما يعلن في هذا التصريح ، أنه يقف في صف واحد مع الفلاسفة الوجوديين المؤمنين
بالدين في وجه المادية والإلحاد ، وأنه لا سبيل إلى خروج الإنسانية من وعكها ومحتها
وإحساسها بخواء الحياة ، إلا عن طريق الإيمان .

هذا الإيمان هو الذى يساعد إنسان هذه الحضارة على محاربة الإحساس بعيشة الحياة ،
وعلى الاعتقاد بأن الحياة لا تخلو من القصد والغاية ، وأن الحياة إنما تقصد إلى الملو
والتسامى ، وتمتينا إدراك حقيقة الله .

إن اللامتنى الذى ظل قرابة قرن كامل من الزمان ، يلوح بالطرقة دون أن يدرك ماذا
كان يفعل ، ولا ما الذى كان ينبغي عليه أن يفعله ، قد وضع كذا يديه على حقيقة كونه
لا متمياً ، وأن الحياة لا تحتمل كثيراً أمثاله من اللامتمين ، والإكاث ماله ، إما الموت
أو الجنون .

وربما كان أروع ما في « كولين ويلسون » هذا الفيلسوف الشاب ، الذى يتميز بسعة اطلاعه
ورحابة أفقه ، كما يمتاز بعميقته وجرأته في تناول قضايا الأدب والفكر والحياة ، هو نظرته إلى

الحياة ذلتها على أنها مشكلة كبرى ، وأن الإنسان ينبغي أن يدرك عمق هذه المشكلة ، وأن يجتهد كل قواه لحلها ذلك الحل السعيد ، الذى يمكنه من التوافق مع الحياة ، والتكيف مع المجتمع .

من هنا كانت نظرة « كولين ويلسون » إلى الفكر على أنه ريب الحياة ، ولا يمكن للكاتب المعاصر ، أن يعزل منهج الفكر عن مضمون الحياة ، فالفكر النظرى الخالص ، نشاط ذهنى أجوف ، كبيت العنكبوت الذى يُعجب الناظر بما فيه من دقة الصنعة وبراعة الصانع ، دون أن تكون له أية قيمة أو فائدة ، فهو بيت فى مهب الريح ، لا يقوى على الصمود أمام أعاصير الحياة .

ومن هنا أيضاً كانت نظرة « كولين ويلسون » إلى الفكر المعاصر ، ومدى مسؤوليته بإزاء قضايا المجتمع ومشكلات العصر ، فهو قرن الاستشعار بالنسبة لهذه القضايا ، وتلك المشكلات ، عليه أن يشخصها وعليه أن يكتب « روضة » العلاج . وعلى ذلك فهو لا يسوى بين الأدب وبين الجمال ، وإنما يعتبر الأدب وسيلة يوضح بها الأديب مشكلاته فى الحياة ، وسيلة تمكنه من أن يحيا حياة أكثر ثراءً وغنى .

أجل ، إن كتابات « كولين ويلسون » وأفكاره ، لا تكن قيمتها فيما تتطوى عليه من جدية وعمق ، ولكن فى كونها صرخة من صرخات هذا العصر ، صرخة يطلقها هذا الفيلسوف الشاب فى وجه المفاهيم العلمية الجامدة ، والتقاليد (البورجوازية) الحامدة ، وهى فى ذات الوقت ، دعوة مغلظة إلى الاهتمام بالقيم الروحية فى هذا العصر .

نعم ، « إن إعطاء الحل الأول للإردة ، يمثل طريقة أخرى لإعلان أن الحياة هى عمل من أفعال الإيمان .. » .

وإذا كانت الحياة عملاً من أفعال الإيمان ، وسأل سائل ، « فى أى شىء هى عمل من أفعال الإيمان ؟ » كانت الإجابة « فى الحياة نفسها .. » .

لهذا كله ولكتير غيره ، لم يكن الناقد الإنجليزى « فيليب توينى » مغالياً ، عندما وصف (كتاب الغريب أو اللامتمنى) « لكولين ويلسون » ، بأنه قد أضاف إضافة حقيقية إلى فهمنا للمشكلات الروحية العميقة فى القرن العشرين .

وحقاً كان هذا الكتاب (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية فى هذا العصر) .

الصرخة الرابعة عشرة

« فرانسواز ساجان »
وداعاً أيتها الأحزان

« أنا أوقن أن حرباً ستأتى ، وأنا نرقص فوق
يركان ، وإلى لأدهش للبلادة والاندفاع اللذين
يسير بهما العالم نحو الصراع العلى الحرب »
« فرانسواز ساجان »

بين (مرحباً أيها الحزن) ٩٠٠,٠٠٠ نسخة ، هذا نسخ كتب الجيب ، و(السحب
الرائعة) ١٠٠,٠٠٠ نسخة فقط ، لم يتوقف توزيع كتب الأدبية الفرنسية الشهيرة « فرانسواز
ساجان » عن المهبط كتاباً بعد كتاب ، ويوماً بعد يوم ، حتى خيل إلى الناس أن أدبية الثمانية
عشر عاماً ، التى ملأت الدنيا صراخاً ، وعواء ، وعاشت في مظاهرة صاخبة من الأمى
والوجع ، والسخط والغرد ، قالت كل ما عندها ، ولم يعد عندها ما تقوله ، أراقت حياتها ،
وسكبت أيامها ، ثم عادت لتجتز كل ما اخترته من أفكار ، وهذا هو ما قصده الناقد الفرنسى
« بيير يوفر » بقوله :

« إنها ستتمنى إلى تاريخ الطباعة والنشر ، أكثر من انتابها إلى تاريخ الأدب .. » .

كاتبه أصيلة . ولكن :

ولكن ، يبدو أن « فرانسواز ساجان » كاتبة أصيلة ، وأصالتها من النوع الدافى ،
الذى تجيد فيه التعبير عن الدات أكثر من التعبير عن الموضوع ، وهذا هو سر نجاح روايتها
الأولى ، وفشل كل ما تلاها من روايات ، وهو أيضاً سر رجوعها إلى الداخل داخل ذاتها ،
لتصدر عنها من جديد ، كما فعلت في روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، وفي روايتها الأخيرة

(الوجه الآخر) ، « فسيل » ابنة الثمانية عشر عاماً في (مرحباً أيها الحزن) ، هي نفسها « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً في (دقات قلب) ، وهي أخيراً « مارسيل » ابنة الأربعين عاماً في (الوجه الآخر) ، والثلاثة معاً ، ومع مراعاة فروق التوقيت ، هن « فرانسواز ساجان » . أما روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، فمعروفة للجميع ، خاصة بعد أن قدمتها الشاشة الكبيرة في فيلم سينمالي ، ويكفيها عنها هنا والآن ، ما قاله « أوليفيه جوردان » ، ناقد « بارى ماتش » الشهير :

« كانت قد مضت على عام التحرير ، تحرير باريس ، عشر سنوات ، عندما ظهرت في سماء الأدب فتاة لم تتجاوز التاسعة عشرة من عمرها ، تتحدث عن الحب بصراحة بالغة ، وتحكي قصة حياتها في نوع من الاعترافات ، فرواية (صباح الخير أيها الحزن) ، استقبلت استقبالا حافلا من النقاد والقراء على السواء ، ووصلت شهرة مؤلفها إلى أنحاء العالم في فترة وجيزة ، وهو حدث نادر في تاريخ الأدب والشهرة معاً » .

وبعد نجاح « فرانسواز ساجان » المفاجئ ، ذلك النجاح الطفروي ، أو النجاح الطفرة الذي لم تكن هي نفسها تتوقعه في بلد تصدر فيه الكتب يومياً بالعشرات ، كان عليها أن تختار بين حياتين : حياة الفتاة الأرستقراطية ، أو حياة الكاتبة المتحررة ، ولكنها استطاعت أن تجمع بين النقيضتين ، أو تمزج بين الحياتين ، فعرفت ككاتبة أرستقراطية ، وكفتاة متحررة ، وذلك من خلال رأيها ورؤيتها معاً للحياة .. أن تفعل ما تريد ، دون أن تعترض حرية أحد ، ودون أن يعترض حريتها أحد ، ومن هنا اعتنقت إلى حد كبير ، آراء الفلسفة الوجودية كما نشرها في ذلك الحين ، زعيم الوجودية الأكبر .. « جان بول سارتر » .

وتمضي السنوات .. تمضي اثنان وعشرون سنة ، لتؤكد أرستقراطية « فرانسواز ساجان » ككاتبة ، ويتوقف تحررها كفتاة ، ففي سن الأربعين ، لا تظل الفتاة المتحررة متحررة كما هي .. تفعل ما تشاء .. ووقتاً تشاء ، فهي « فرانسواز ساجان » ، وقد بلغت الأربعين ، تصبح امرأة ناضجة ، وزوجة للمرة الثانية في ظروف متغيرة اجتماعياً ومختلفة اقتصادياً ، هجرت سباق السيارات الذي كانت تعشقه عشقها للحب ، واستبدلته بمتابعة الأحداث العالمية ، كما هجرت الويسكي الذي كانت تشربه كما الماء ، واستبدلته بزجاجات الكوكاكولا ، وأخيراً تخلصت من صداقاتها الكثيرة ، لتسهر على تربية ابنها « دونيس » (١٤ سنة) من زوجها الثاني الذي طلقت منه ، « بوب ويستوف » ..

من الحزن إلى الاستسلام :

تقول «فرانسواز ساجان» في روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، واسمها بالفرنسية (لاشاماد) ، تقول على لسان أحد المدعوين إلى الحفل الساهر الذى أقامته مدام «كلير» بعد أن أصبح «أنطوان» مديراً لإحدى دور النشر ، تقول على لسان هذا المدعو إلى الحفل ، وهو شاب إنجليزى وسم : «ماذا يعنى تعبير (لاشاماد) ؟ ..» فيرد عليه أحد المتخصصين في اللغة : «يقول العالم «لوتريه» أنه يعنى دقات الطبول التى تعلن الاستسلام» ، وكأننا هذا الاستسلام هو ما تعنيه «فرانسواز ساجان» نفسها .. وهو ما تعبر عنه في روايتها (دقات قلب) .

ففى باريس ، وفي تلك الأيام ، امرأة شابة ترمى في أحضان شاب فقير ، ولكنها بعد علاقة متوهجة تستمر عدة شهور ، تتركه وتعود إلى عشيقها العجوز الثرى ، لقد هجرت «لوسيل» العجوز «شارل» في أول الأمر ، لأنها سئمت الخمسين عاماً التى كانت تجثم فوق صدرها في كل ليلة ، وهرعت إلى «أنطوان» الشاب ليشعرها بأنوثتها وشبابها ، ويأidelها حباً بحب ..

ولكن الحب في حقيقته رغبة وشهوة ، ثم متعة ولذة ، وأخيراً ملل وفقر ، فبعد أن تركت «لوسيل» قصر «شارل» الفانخر ، لتعيش متزوية في حجرة «أنطوان» البائسة ، تنتظر عودته كل مساء لممارسة معه الحب ، ملت حياة البؤس هذه ، برغم ما فيها من حب . وتبلغ أزماتها الدروة عندما تشعر بأنها حامل ، وعليها أن تختار بين الإجهاض القاسى الذى يدفعها إليه «أنطوان» ، والذى يعرض حياتها للخطر ، وبين الإجهاض المأمون الذى يوفر له «شارل» كل مستلزماته المادية ، فتختار العودة إلى عشيقها العجوز ، حيث المال والتزاء ، عاملة بالمثل الفرنسى القاتل : «إذا كان الحب يؤدى إلى السعادة ، فالمال هو القادر على تحقيق السعادة» ..

وتعود «لوسيل» بعد اتخاذها هذا القرار ، المرأة العظلة التى كانت تتمناها طوال حياتها ، «فلوسيل» امرأة الثلاثين عاماً ، تحاول في عناد أن تحفظ بمشاعر الفتاة المراهقة ، التى ترفض أن تتحمل أية مسئولية من أى نوع ، والتي يحولها أن تقف عند سن المراهقة لا تتعداه وإن تعداها هو ، ولا تتخطاه برغم بلوغها سن التضجج ..

وهكذا نترك « لوسيل » نفسها لتعيش ونحيا ، دون أن توظف معيشتها ، ودون أن نجد لحياتها معنى ، فهي تعيش لأنها تعيش فقط ، والزمن في حياتها بلا ماضٍ بطاردها ، ولا مستقبل يورقها ، وإنما هو حاضر فقط ، أو حاضر مطلق ، أو حاضر وكفى ، وفي رأيها أن هذه هي السعادة المطلقة ، السعادة التي تفوق أى حلم من الأحلام .

ودقات القلب هي قصة هذا الحلم في صراعه مع الواقع ، أو هي باختصار قصة الحب والحرب معاً ، أما الحلم فهو العاطفة المشبوبة التي يتصدى لها الواقع يصدعها ويقوضها ويحيلها إلى رماد ، وأما الحب فهو كما تقول « فرانسواز ساجان » صورة من صور الحرب ، لأن ما بين « لوسيل ، وأنطوان » ، هو نفسه ما بين النار والرماد ، عاطفة مستمرة ، تتوهج ثم تمحو ، ثم تعود لتتوهج من جديد . فهارة الجنس أو بتعبير أكثر لباقة ممارسة الحب ، إن هي إلا عملية حيوية تخضع لقانون الحالات الثلاث .. فلها قبل ، ولها بعد ، ولها أثناء ، أى أنها تولد ثم تمحى وأخيراً تموت ..

لهذا جاءت الرواية في ثلاثة أجزاء ، تقابل هذه الحالات الثلاث ، فالجزء الأول هو الربيع ، والجزء الآخر هو الصيف ، والجزء الأخير هو الخريف ، والمقابلة هنا ليست بين فصول السنة ، ولكنها بين فصول العمر .

هذه هي خطوط العرض في رواية « فرانسواز ساجان » قبل الأخيرة ، قد تبدو بسيطة مسطحة إذا نظرنا إليها من الخارج ، ولكننا إذا تركنا الأسطح ، وغصنا إلى الأعماق ، أو إذا حاولنا أن نتعاطاه من الداخل ، تبدت لنا قدرة الكاتبة في تناول موضوعها تصويراً وتفسيراً ، وفي رسم الظلال ، وإيلاج المعنى ، وفي تكييف الجو وطرح التفاصيل ، فعند هذه الكاتبة أن الموضوع لا يهم ، بقدر ما يهم تناوله ، لأن القضية في الفنان وليست في موضوع الفن .

الجزء الأول .. الربيع :

وفيه تتحدث الكاتبة عن « لوسيل » حديثاً حركياً ، وعن « شارل » حديثاً سكونياً ، إلا أنها تصف « شارل » من خلال « لوسيل » ، وتسلط الأضواء كلها على هذه الأخيرة ، فهي هي « لوسيل » فتفتح عينها على سمات الصبح ، وهي تلدعب ستائر غرفتها الحربية ، وفجأة يتناها شعور غليظ بالسأم ، وبأنها قطعة حياة أوجدع شجرة .. فمر بفرقة « شارل » الذي نحيا معه .. إن كانت هذه الأيام تسمى حياة !

ثم تركب سيارتها ، وتوجه إلى (طريق نانسي) المشهور ، وهي تستمع إلى كرنشوتو ، لا تدرى إن كان « لشويان » أو « رجانيوف » ، ولكنه لأحد (الرومانسين) على أية حال ، وفي الفصل التالى يحدث العكس تماماً ، فوصف « لوسيل » يحيى « من خلال » شارل ، الذى يصحو على صوت السيارة وهي عائدة إلى القصر ، فيطل عليها وهو يفكر فى أيامه معها ، وفي هذه الأيام بعد خمسة عشر عاماً ، وفجأة يلتفت إلى الخادمة يسألها : « فى أى فصل نحن .. فى الربيع » ويردد الكلمة دونما وعى أو مبالاة .

كيف عرفها ؟

إنه لا يذكر بالتحديد ، ولكن ها هو يستعيد صورة « مدام كلير » ، صديقته القديمة التى جاوزت الخمسين ، وهي تدعو إلى حفلها الساهر وجهاء وجميلات المجتمع الباريسى ، من بين المدعوين « شارل » وعشيقتة « لوسيل » ، « ديانا » التى لها فى كل حفل عشيق ، وعشيقتها فى حفل الليلة هو الشاب الوسيم « أنطوان » . إنه يذكر هذا الحفل جيداً ، ويذكر أيضاً أنهم رقصوا جميعاً ، هو مع « ديانا » ، و« لوسيل » مع « أنطوان » ، وكما تمضى « أنطوان » فى تلك الليلة أن تلوم علاقته بهذه الفتاة .

وتتكرر لقاءات « لوسيل » ، « أنطوان » ، مرة فى أحد المسارح ، ومرة أخرى فى أحد المطاعم ، ومرة ثالثة فى سيارة شارل ، وأخيراً فى غرفة « أنطوان » الفقيرة المتروية . فى هذه الغرفة يمارسان الحب ، وتقوى العلاقة بينهما حتى تصبح مدار كلام الجميع ، فغرفة « ديانا » لا تخمد ، وتلميحات « كلير » لا تنتهى ، ودعوات « شارل » دائماً فى مصلحة الطرفين ! ومن أجل « أنطوان » ، تتحمل « لوسيل » الكثير والكثير جلياً ، المساحة الزمنية التى تفصل بينها وبين « شارل » ، دفع الأثاث الذى لا يشيع فى قلبها إلا البرودة ، كثرة الخدم الذين لا يشعرونها إلا بالوحدة ، كل ما يشعرها فى القصر بأنها شىء ، إنها ترفض هذه الشيشية ، ولكنها تحملها من أجل « أنطوان » الذى يشعرها بأنها « ذات » والذى يبادلها الحب دون أن يأخذ منها فقط .

وعبئاً يحاول « شارل » أن يحول بينها وبين « أنطوان » ، حتى يقرر فجأة أن يصحبها معه إلى نيويورك لقضاء عدة أيام ، وترفض « لوسيل » الدعوة ، ترفضها بكل إصرار « إننى على استعداد لأن أضحي بكل مدن العالم من أجل غرفة « أنطوان » ، ليست أمامى رحلات أقوم بها غير تلك الرحلة التى تقوم بها معاً فى جنتح الظلام » .

وهنا تلقى الكاتبة الضوء قوياً وغزيراً على «لوسيل» من الداخل ، على الثورة التي تعتمل في جوفها وهي في طريقها إلى غرفة «أنطوان» ، إنها ترفض «شارل» الآن ، لأن كائناتاً بشعاً يحول بينها اسمه العمر . لماذا لو تقدمت بها السن ، ورفضها «أنطوان» : «وإنني أخاف أن أقفده ، وأخاف أيضاً أن أقع في حبه» .

ولكن هواجسها سرعان ما تجرفها مياه السنين ، لكي تترك «لوسيل» وحدها في الظلمة أمام الباب ، ولكن ليلتها لن تكون ككل ليلة ، ففيها يتشاجر «أنطوان» مع «لوسيل» لأول مرة ، وفيها تنفجر «لوسيل» تحكي عن حياتها ، وفيها نسمع «أنطوان» يقول لها : «إنك لا تعيشين إلا لحظتك فقط» .

وفي هذه العبارة يكمن السر الدفين في تصرفات «لوسيل» ، ويقع القناع الخفي الذي تستر وراءه شخصية «فرانسواز ساجان» نفسها .. وهكذا تطل «فرانسواز ساجان» من وراء كتمتي «لوسيل» مرة ، ومن خلال عينيها مرة أخرى لتتجه بالرواية في خط مغاير ، فإذا بها ترجمة ذاتية من نوع جديد ، لوهي اعترافات شخصية في قالب مبتكر .

وهنا تبرز أهمية هذه الرواية بالنسبة لكل إنتاج «فرانسواز ساجان» ، وبخاصة بالنسبة للأدب في عصر العبث أو اللا معقول ، وعلى الرغم من أن أبطال «فرانسواز ساجان» لا يعيشون إلا حاضرمهم ، منسلخين تماماً عن بعدى الزمن الآخرين ، فهي لا تروى الأحداث في الحاضر وإنما ترونها في الماضي ، مستخدمة في ذلك (الماضي البسيط) ، ففي هذا الفصل الذي تتجه فيه «لوسيل» و«أنطوان» إلى قصر «شارل» بعد انتهاء شجارهما ، وبعد سفر «شارل» إلى نيويورك ، سرعدن ما تعكس الكاتبة أحداث الليلة على وجه «لوسيل» في صباح اليوم التالي ، تخفياً وراء ذكرى الماضي ، وهروباً من حضور الحاضر ، وهذا من ناحية يتيح للكاتبة الفرصة أرحب وأعمق ، لكي تسترجع ذاتها وتقوم بنوع من التطهير ، ويؤكد من ناحية أخرى الفكرة (السيكلوجية) التي تلح عليها ، (وهي الحياة بالماضي في خضم الحاضر) .

على أن أهم ما في اللقاء الجديد بين «لوسيل» و«أنطوان» في قصر «شارل» ، هو ذكر عنوان الرواية لأول مرة ، وهو العنوان الزثيق الذي يحتمل أكثر من معنى ، ويتسع لأكثر من تفسير ، فعند ما نقول له «لوسيل» : «إن قلبك يدق بعنف .. لعله الإجهاد» يرد عليها «أنطوان» : «أبداً .. إنه الخفقان» ، وتعود «لوسيل» لتتساءل كما تتساءل نحن بدورنا :

« وما معنى الحققان بالضبط ؟ » ويرد أنطوان : « اجئني عنه في القاموس .. فليس لدى وقت لأشرح لك معناه » .

ويترك « أنطوان » حبيته في حيرة ، هي نفسها الحيرة التي تركنا فيها « فرانسواز ساجان » ، ويصل هذا الفصل إلى فته حينما تلوح من بعيد أشياح المستقبل وكأنها (طيور هتشكوك المتوحشة) ، تريد أن تعصف بكل سعادة اللحظة الحاضرة ، فالحاضر لا يمكن أن يوجد خالصاً ، إما أن نجثم فوق صدره أحزان الماضي ، أو تنخر في عظامه مخاوف المستقبل ، وتتراحم هذه المشاعر جميعاً ، عنلما يسألها « أنطوان » أن تقرر ما اذا كانت ستهجر « شارل » لتعيش معه إلى الأبد ، أو تنتم بحياة « شارل » المترفة فلا تراه بعد الآن ؟ ..

ويستغض كل كيان « لوسيل » انتفاضة ، تترأى لنا من خلالها صورة « فرانسواز ساجان » ، ذلك لأن كلمة (تقرير) ، هي الكلمة الوحيدة التي ترصعها من بين كلمات القاموس اللغوي كله .

وفي المطار ، في انتظار عودة « شارل » ، تفكر « لوسيل » في كلمة (تقرير) ، ولكنها لا تحمّل قسوة التفكير ، وما يترتب عليه من مسئولية ، فترجمي في أحضان « شارل » محاولة أن تنسى « أنطوان » ، الذي يحاول هو الآخر أن ينساها بالارتقاء في أحضان « ديانا » ، وهنا تبلغ المفارقة العاطفية ذروتها ... « فلوسيل » تحب « أنطوان » من خلال « شارل » ، « وأنطوان » يحبها من خلال « ديانا » ، وكلاهما في انتظار (التقرير) .

وأخيراً يقرر « أنطوان » أن يهجر « ديانا » ، ويستظر « لوسيل » .. جاءت أول نجمي ! لقد أحبها هي ، ولا معنى لأن يلتقي بها في شخص إنسان آخر ، وتعلم « لوسيل » بالقرار الذي أنجزه « أنطوان » ، ومدى ما فيه من تضحية ، فلا تملك هي الأخرى إلا أن تتخذ قراراً مماثلاً .. قصاص « شارل » بحبها « لأنطوان » ، ورغبتها في الذهاب إليه ، ويهدو يبلله الحزن ، يودعها « شارل » ، ويثبت يلفه الخوف ، تذهب « لوسيل » .. تذهب تاركة القصر الفاخر إلى حيث الغرفة الجرداء ، ويذهاها تنتهي صفحات الربيع .. الجزء الأول من الرواية ليأقن بعده :

الجزء الثاني : الصيف :

وهو عبارة عن فصل واحد قصير في حجمه ، ولكن فيه رتبة تبعث في النفس الملالة

والسأم ، فها هي « لوسيل » بتمددان في الغرفة الفقيرة للتروية ، إنها لا يضيئان فيها الأيام ، ولكن الأيام هي التي تمر عليهما فيها ، إن الشمس لا تشرق عليهما ، ولكنهما يضيئان نفسيهما مواجهة الشمس .

وهكذا تمضي معه الليل على فراش واحد ، وتنتظر عودته كل مساء ، ويبلغ الملل غايته عندما يبدأ « أنطوان » إجازته الصيفية ، إنها لا يجدان معها المال الذي يذهبان به إلى كابري أو مونت كارلو ، كما كانت تفعل مع « شارل » ، لقد ذبلت تلك الأيام كما تذبل أوراق الشجر ..

ويتمدد الفصل في رتابة كما تمدد « لوسيل » فوق الفراش ، وتمر الشهور في تكاسل واسترخاء فبعد مايو .. ويونيو ، يجيء يوليو .. وأغسطس ، وينتهي الصيف ، ويعلن سبتمبر عن يجيء الخريف أسوأ فصول السنة ، وأتمس فصول العمر .

وفي اليوم الأول تهطل أمطار خفيفة هادئة ، تصاحبها دموع « لوسيل » التي تنساب على خديها باكية على أيام الصيف التي ضاعت سدى ، لقد أمضتها في رتابة قاتلة ، خالية من أى تغير ، يذهب « أنطوان » إلى عمله في الصباح ، « ولوسيل » تنتظره طوال النهار ، ويعود من عمله قلقا وتضايلا حتى مطلع الفجر . وهكذا كل يوم لا سهرات ، ولا حفلات ، ولا رحلات ، ولا أى شيء مما كان يحدث ، وبانتهاء الصيف ، تسلم الكاتبة أبطالها إلى الخريف ، ثالث وآخر فصول الرواية ، فبعد الربيع ، حيث المرح والبهجة والحركة والارتباط بالناس والمجتمع ، يجيء الصيف الذي يتجرد فيه الإنسان من كل علاقته وارتباطاته الاجتماعية ، كما يتجرد من ملابسه على شاطئ البحر ، وأخيراً يجيء الخريف ، يجيء حاملا في طياته معنى الانتهاء ، ففيه الذبول ، وفيه الجفاف ، وفيه تتساقط أيام العمر كما تتساقط أوراق الأشجار .

الجزء الثالث : الخريف :

« البشر جميعاً لهم نصيب من السعادة ، والعمل ليس هو الحياة ولكنه طريقة للقضاء على قوة ما ، قوة الخمول » .

« أنور واميرو »

وبهذه العبارة التي استعارتها الكاتبة من الشاعر الفرنسي «أرتور رامبو» ، يبدأ الجزء الثالث والأخير من أجزاء هذه الرواية ، وكما يذكرنا هذا الجزء بعبارة «رامبو» التي استلهمت بها الكاتبة الجزء الأول : « درست السعادة ، وعرفت سحرها ، يالها من شيء لا يستطيع أحد أن ينسائه » .

يذكرنا انتظار «لوسيل» لسيارة الأوتوبيس بسيارة «شارل» الفاخرة التي كانت تقومها في مطلع الجزء الأول ، فإذا كانت «لوسيل» قد رأت أن المال لا يستطيع أن يشتلها من الهاوية ، فما هي تراه الآن قادراً على انتشالها من هذا الانتظار وهذه المضايقة هؤلاء الناس ، وقادراً أيضاً على انتشالها من هذه الغرفة المتروية التي لا تفعل فيها شيئاً سوى الانتظار . ويحاول «أنطوان» أن يملأ فراغ حياتها من ناحية ، وأن يستعين بها على نفقات الحياة من ناحية أخرى ، فيعرض عليها عملاً بأرشفيف إحدى الصحف .. هي التي كانت تعلم بأن تكون صحفية كبيرة .

وتبسم «لوسيل» للفكرة ، ثم تتردد ، وأخيراً تقبل .. تقبل هذا العمل على سبيل التجربة ولكي لا تظهر استياءها «لأنطوان» ، وبعد خمسة أيام من قبول الفكرة تبدأ «لوسيل» في العمل ، وبعد خمسة أيام من استلامها العمل ، تبدأ في الاستياء ، وتسته «لوسيل» من أشياء كثيرة .. تستاء من اللغو والأوتوبيس ، تستاء من الزحام والانتظار ، تستاء من فكرة (الكاتنين) ، وتسته أكثر من شكل «أنطوان» وهو ينظم حياتها على أساس اللخل الجديد ، مع أن ثوباً واحداً من عند «كريستيان ديور» ، يساوى أضعاف مرتبها ومرتبه معاً ، ولكنها على الرغم من هذا كله تظل صامته ، بل وتظاهر بالابتهاج .

ومع الأيام أحست «لوسيل» أنها تؤدي دوراً عظيماً في مسرحية مفاجئة ، إنه دور (مضحك الملك) ... المضحك استنفذ كل حيله وألأعيه ، ولكن الملك لا يزال عابساً متجهماً ، وبعد أن تنتهي المسرحية ، ويسدل الستار ، تتجه البطلة إلى أقرب حانة لكي تحتسى كئوس الخمر ، ومع رشقات الخمر ، يقرأى لها كل شيء بوضوح ، ولكن ببشاعة ... إنها تضحك على «أنطوان» ، وتضحك على نفسها ، وتضحك على الناس ، وهي لا تتحمل هذا الضحك ، لأنه زيف ، وكذب ، وخداع ، وعلى الفور تتجه إلى الجريدة ، تطلب إعفاءها من العمل ، ومن الجريدة إلى محل المجوهرات لتستبدل العقد الماسي الذي أهناه لها

« شارل » بعقد آخر ، وتفيد من الفارق المادى الكبير . كل هذا دون أن تخبر « أنطوان » ، وذلك لكى تعود إلى حياة المجتمع الباريسى .

كانت تترك أن « أنطوان » سيعرف الحقيقة فى يوم ما ، ولكنها كانت تفضل أن تحيا حياة حقيقية إلى أن يحى ذلك اليوم ... سهرة ، وأكلت ، وشربت ، واشترت له كتباً وملابس وأنطوانات ، وجعلته يشاظرها فرحتها المؤقتة دون أن يدرى ، وعندما اكتشف الحقيقة ، سرها وطردها ، وصفعها صفعة أنستها كل حلاوات الحياة .

وعندما أفاق « لوسيل » من الصفعة ، ووقع بصرها على الجيوب الذى تنتظره حق يحف ، أدركت أنها لا تملك غيره ، ولا تملك نقوداً تشتري بها جورباً آخر .

وأحسّت بالذل والإنكسار ، وبأنها تريد أن تبتكى .

إن شيئاً فيها يصرخ ، ألا تبق على هذا الطفل الذى فى أحشائها ، وألا تقذف به إلى الحياة ، كانت حاملاً من « أنطوان » وكانت تعلم أن يحى طفل يقضى على كل ما تبقى لها فى الحياة ، فالتحذت هذا القرار الذى حملت « أنطوان » على التحاذه هو الآخر .

وتطل عليها الكارثة من جديد متمثلة فى عملية الإجهاض ، إنها عملية خطيرة ولا بد لها من المال لكى تتم فى أمان ، وهما لا يملكان من هذا المال شيئاً ، والمبلغ الذى اقترضه « أنطوان » لا يكتفى ، إذن فلا بد لها من معين ، وهنا أحسّت « لوسيل » أنها وحيدة ، وأنها فى حاجة إلى من يقف إلى جانبها ، وفجأة يقفز إلى ذهنها اسم « شارل » .. ويسألها « شارل » وهى عنده فى القصر ، إن كان المال هو الذى يحول بينها وبين رغبتها فى إنجاب طفل ، فتؤكد له لوسيل أن المال وحده ليس هو كل الأسباب ... « إذن فأنت لا تريد أن تنتمى إلى شيء ، ولأن ينتمى إليك شيء .. لا زوج ولا طفل ولا بيت ولا أى شيء .. ياله من شيء محيف .. »

« هذا صحيح .. فأنا لا أريد أن أمتلك شيئاً ، إننى أخشى الامتلاك ! » . وبأموال « شارل » تسافر « لوسيل » إلى جنيف حيث تتم عملية الإجهاض ، وتعود ليقم لها « شارل » هى و« أنطوان » حفل عشاء بمناسبة نجاح العملية ، وتحس « لوسيل » . وهى إلى جوار « شارل » بالدفء لأول مرة ، دفء الانتماء إلى شيء أكبر .. ، وتقارن « لوسيل » وهى فى جلستها هذه ، بين ما يقدمه لها « شارل » وبين ما يدفعها إليه « أنطوان » ، فتحس برغبة

حادثة في مصارحة «شارل» بأنها تريد ، تريد أن تنتمي إليه ، أن تكون له .. أن تحبه .. وأخيراً تختار القصر .

وكان من الممكن أن تنتهى الرواية ، عند هذا الحد ، ولكن الكاتبة شامت أن تطلعنا على حياة أبطالها بعد مضي عامين ، مما يؤكد الانفصال التام بين الحاتمة وبين نهاية الرواية . ولكن .. ها هى «لوسيل» بعد أن تزوجت من «شارل» ، وأصبحت سيدة القصر ، وها هو «أنطوان» بعد أن أصبح مديراً لإحدى دور النشر ، ها هم جميعاً عند مدام «كلير» فى حفل ساهر .. ويلدور حديث حول الأدب ، فيسأل أحد المدعوين ، وهو شاب إنجليزى وسيم .. ماذا يعنى تعبير (لأشاماد أو الخفقان) ؟ فيرد عليه أحد المتخصصين فى اللغة : «يقول العالم «لوتريه» ، إنه يعنى دقائق الطبول التى تعلن الاستسلام ..

فتصرخ «لوسيل» وهى تضم يديها إلى صدرها «ياله من كلام شاعرى ، صحيح ، إن لديك كلمات أكثر منا يا عزيزى «سوم» ، ولكن يجب أن تعترف أنه فيما يختص بلغة الشعر ، ستظل فرنسا هى الملكة القادرة على إثبات الكلا والشب .

كان بين «أنطوان» و«لوسيل» مترواحد ، ولكن كما أن دقائق القلب لم تذكرهما بشئ ، فإن تصريح مدام «كلير» لم يجعلها يبتسمان .. أى ابتسام ..

ذلك الوجه الآخر :

والذى يهمنى الآن هو أن «لوسيل» ابنة الثلاثين عاماً ، هى نفسها «مارسيل» ابنة الأربعين فى رواية «فرانسواز ساجان» الأخيرة (الوجه الآخر) التى دفعت فيها الكاتبة بكل ماتبقى من أسرار حياتها فوق الورق ، فهى تفصح فيها عن الخوف .. خوفها هى .. خوفها من الكتان ، وخوفها من الأيام ، وخوفها من نفسها ومن الآخرين ، وخوفها حق من الآلة الكاتبة التى تكتب عليها فوراً ، والتى تلازمها باستمرار .. هذا الخوف الذى يشعرها بالخلج ، ويدفعها إلى التخلص منه بأسرع ما تستطيع ، هو الذى جعلها تعود فتتظر إلى تجربة الحب نظرة أكثر نضوجاً وأكثر طبيعية ، نظرة لا تهوى به إلى حضيض السوقية ، ولا تخلق به فى سماء المثالية ، نظرة تفرق بين الحب للمشروع ، والحب غير المشروع ، فعلاقات الحب الشرعية تحملو عادة من الحب ، وإن احتمت بالمثالية ، أما علاقات الحب غير الشرعية فهى غالباً جذابة وممتعة ، ولكنها تهوى إلى قاع السوقية بشكل أو بآخر ، وعند «فرانسواز ساجان»

أن (الوسطية) ليست هي الحل ، أو أن الحل الوسط ليس حلاً ، وإنما الحل هو كما أرادته الطبيعة ، فالحل في رأيها ليس صلاة تؤدى ، كما أنه ليس خطيئة تُرتكب ، إنه بأوجز تعبير شيء جميل بشرط أن يكون صادقاً ومتبادلاً ، إنه تحرير للنفس من كل عقدها ومركباتها ، وعلى رأسها جميعاً .. الخوف .

وسواء كان الخوف وليدًا للحزن أو والدًا له ، فالنتيجة واحدة ، وهى ضرورة وداع الحزن ، أو ضرورة أن نقول للحزن وداعاً .. ، فمند «فرانسواز ساجان» أن انتحال المرأة للأعذار الأخلاقية ، إما هو ضمناً اعتراف منها بالخطأ ، بل وكتابة إقرار بالقصور والتقصير ، وللمفروض هو إبراء ذمتها الأخلاقية بعيداً عن التزلف للقيم التقليدية السائدة ، إنها تكره (ماسوشية) المرأة التى تشعر باستمرار أنها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه ، إنها ترى فى هذا موقفًا غير أخلاقى ، لأن الدفاع عن خطيئة غير مرتكبة ، هو فى حد ذاته خطيئة ، خطيئة فى حق احترام الذات .

لهذا كله نراها فى روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) تصرخ بأعلى صوتها : «وداعاً أيها الحزن ، ومرحباً أيها الفرح» ، وهى الرواية التى سكبت فيها من حياتها فوق الورق ، فاستعادت ثقة القراء ، وبيع منها ٢٠٠,٠٠٠ نسخة بعد أن كان رقم توزيعها قد هبط إلى ٦٠,٠٠٠ نسخة ، وكاد الكتاب الذى يصدر «لفرانسواز ساجان» يفقد أهميته كحدث أدبى .

وتدور رواية (الوجه الآخر) بالإضافة إلى ما سبق أن ما ذكرناه ، حول رجل أعمال واسع الثراء ، قوى النفوذ ، قادر على شراء أى شيء ، وعلى امتلاك كل شيء ، إلا قلب امرأة شابة جميلة ، خارجة لتوها من تجربة زواج مريرة وقاسية ، مريرة كل المرارة ، وقاسية كل القسوة . وبعد أن يمد لها يده بالمساعدة ، ويفتح لها قلبه بالطف ، ويرق لها صدره بالعاطفة ، تعجز هى عن منحه أى شيء ، ولا تستطيع أن تبادله نفس المشاعر ولا ذات الأحاسيس ، فلا تملك فى النهاية إلا أن تهجره ، تهجره وتهجر معه كل أطواق النجاة ، ولكنها لا تهجر إلى حياة أخرى ، وإنما تعيش حياتها هى فالحياة حياتها ، وعليها هى أن تعيش هذه الحياة ، دون أية سلطة خارجية أو أى سلطان خارج عن إرادتها ، فكما أن أحداً لا يموت من أجل ، فإن أحداً لا يعيش من أجل ..

الأسلوب هو المرأة :

وهكذا تخرج « فرانسواز ساجان » لأول مرة من دائرة البطلنة التي تحيا بين رجلين أو البطل الذي يعيش بين امرأتين ، أو باختصار من ذلك الثلاث الفرنسي الشهير (ثالث الملاقات العاطفية) .

وعلى الرغم من أن (الوجه الآخر) ، هي آخر رواية حتى الآن « لفرانسواز ساجان » ، وهي الرواية الحادية عشرة في كشف إنتاجها الروائي ، إلا أنها بعد روايتها الأولى (مرحباً أيها الخزن) ، تعد أنجح أعمالها على الإطلاق ، وعلى الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بالكتابة للمسرح ، حيث كتبت له حتى الآن سبع مسرحيات ، بدأتها بمسرحيتها المعروفة (قصر في السويد) ، وآخرها مسرحية « قبلات وخضراوات » ، وعلى الرغم كذلك من تمرسها بكتابة القصة الصغيرة حيث صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان (عيون من حرير) ، اختلف حولها النقاد بين متحمسين لها كل الحواس ، ورافضين لها كل الرفص ، وكان محور الرفص والقبول معاً ، هو ذلك الأسلوب (الساجاني) ، الذي اشتهرت به « فرانسواز » ، فالبعض يرفضه لأنه يرى فيه تكراراً ، والبعض الآخر يقبله بلحوى أنه ما من كاتب لا يكرر نفسه ، ومن ذا الكاتب الذي لا يعرف من أسلوبه ، أليس الأسلوب هو الرجل ، وفي حالة « فرانسواز ساجان » هو المرأة ، وكما هو معروف على امتداد تاريخ الأدب الفرنسي !

أجل .. ليست « فرانسواز ساجان » أستاذة في السوربون ، ولا مدرسة في الليسية ، ولا عضواً في الأكاديمية ، ولا يمكن مقارنتها « بكوليت ، أو جرتود ستاين ، أو سيمون دي بوفوار » ، كما أنها ليست فيلسوفة ولا صاحبة مدرسة ولا رائدة لاتجاه وإنما هي فنانة موهوبة ، فنانة تكتب لغة بسيطة وجميلة وذات نغمة حلوة ، فنانة قادرة على حمل الفكرة الفنية ، وصياها في قالب فني ..

ويسى فهم « فرانسواز ساجان » من يحملها أكثر مما تحتمل ، ويحسن فهمها من يعتبرها نموذجاً لجيل جديد يعيش في أوروبا بعامة ، وفي فرنسا بوجه خاص ، وينظر إلى مؤلفاتها كعبير بالكلمات عن كيانه ووجوده .

وأبرز ما يطالعك من أمرها ، هو أنها طبيعية تعيش كما تكتب ، وتكتب كما تعيش ،

وتقف أمامك كما يقول الناقد « جورج بلمون » في مجلة « الفنون » الفرنسية بوجه حقيقى وبدون أى بروفيل ، أو بوجه عار ليس عليه قناع .

وهذا صحيح ، ومصدق صحة تراه « فرانسواز ساجان » نفسها فى الفن ، من أنه عبارة عن رفع الحجاب عن الظواهر المختلفة ، كى تتضح الحقيقة المارية التى يشترك فيها كل الناس ، والتى تتجسد فى كل الناس . وليس من الضرورى أن يقوم الفنان بعملية التحرير هذه فى كل البيئات والمجتمعات ، بل يكفيه أن يقصر عمله على البيئة التى يعرفها والشخصيات التى يتخالطها ، فالعواطف الإنسانية واحدة وإن اكتسبت بظواهر مختلفة فى البيئات المختلفة ، وعند « فرانسواز ساجان » أن عملية التحرير هذه ، ينبغي أن تتم بصدق تام وصرحة كاملة .

وهذا ما عبرت عنه « فرانسواز ساجان » تعبيراً بسيطاً جميلاً قالت فيه : « أنا لا أحكم على شخص ولا على بيئة ، فالإنسان يوجد ، وهو كما هو كائن ، وكل ما أريده هو أن أفهمه ، أو على الأصح أن أتبعه .. فإلهم فى رأى هو أن يجد القراء فى الكتاب الذى يقرءونه نعمة وصوتاً ، وأن يحسوا أن كائناتاً بشرياً يعيش وراءه .. »

والواقع من مطالعة روايات « فرانسواز ساجان » ، أن أغلب جهدها نراه ينصب على الناحية الفنية البحتة ، أو بالأحرى على الناحية الجمالية ، فأهم ما يهتمها هو أن تجد الجملة الجميلة التى تتطابق الصورة الذهنية تمام المطابقة ، فهى تقول فى ذلك المعنى : « .. عندما أكتب لا يكون أمامى من هدف سوى الوصول إلى التعبير الصحيح ، وعندما أصل إليه أفرح بنفسى وأحس بالسعادة ، ويكلفنى هذا جهداً كبيراً للغاية ، فأنا كسولة ، وأجد صعوبة فى إنشاء الجملة التى تتطابق فكرى بالتمام والكمال .. » .

ومن خلال هذين السؤالين ، وهاتين الإجابتين ، من حديث لها فى مجلة (نوفيل أويسرفانتر) ، تتضح لنا تماماً صورة الأسلوب (الساجانى) ، وكيف أنه هو المرأة .. أو هو « فرانسواز ساجان » ، فعندما يسألها المحرر الأدبى ..

يلو من روايتك (دقائق قلب) ، أن البطلة « لوسيل » ، هى رسم دقيق لشخصيتك ، نجيب عليه قائلة :

« إن هذا يقال عن كل بطلانى ، ففى رواية (هل تحبين برامز ؟) ، كانت البطلة فى الثانية والأربعين ، ومع ذلك قالوا إنها أنا .. وأنى بطلة هى أنا فى الواقع . »

ولكن لا يمكن إنكار أن المشاعر التي تضيفها على شخصياتك ، هي مشارك الخاصة ؟ ..

« هذا صحيح ، « فلوسيل » ، هي أنا بكل ما أمتنع به من حرية .. » .

الرواية .. أهلك :

أقول إنه على الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بفنون أخرى غير فن الرواية كالمسرح والقصة القصيرة ، فإن « ساجان » نفسها تفضل فن الرواية على أي فن آخر ، فالرواية في رأيها هي فن النفس الطويل ، وهي خلق لأسرة بأكملها يعيش معها الكاتب بشكل أو بآخر ، حتى يصبح فرداً من أفراد هذه الأسرة ، وسرعان ما ينضم إلى أفراد هذه الأسرة ، أفراد القراء واحداً بعد الآخر ، فتصبح الرواية أسرة كبرى .

ولا تنكر « فرانسواز ساجان » أنها تأثرت في كتابتها للقصة القصيرة ، بإثدها الأكبر « جى دى موباسان » ، كما تأثرت في كتابتها بوجه عام بالكاتب الأمريكى المعاصر « ساليانجر » ، والكاتبة المعروفة « كاترين مانفيلد » ، على الرغم من « ماسوشية » هذه الكاتبة التي تنهى رواياتها بالخرن العميق ، والألم المتجمع ، في الوقت الذي تودع فيه « فرانسواز ساجان » الخزن نهائياً ، وتضع قلبها للفرح ، وفراعيها للسعادة .

وفكرة السعادة عند « فرانسواز ساجان » مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بفكرتها عن الحياة فالحياة عندها ليست شهداً كلها ، بل فيها كذلك المرارة ، والإنسان ليس خالداً بل هو مخلوق فلائذ ، والشباب لا يدوم أبداً ، ولكنه مرحلة من مراحل العمر .

وعلى ذلك فالسعادة عند « فرانسواز ساجان » أشبه شيء بالصدفة ، لأنها لا يمكن إحداثها ، ولا يمكن التنبؤ بها ، وليس هناك في موضوع السعادة شيء مؤكد إلا أن يكون المال ، باعتباره أساساً للسعادة . وهذا ما عبرت عنه بقولها : « إنه وسيلة الدفاع ، ووسيلة الحرية » ..

ولكن المال وإن كان أساساً للسعادة ، فإنه ليس هو كل السعادة ، فلالمال يمكن أن يقضى على السعادة ، ويميل العالم إلى جميع ، والحب يحتاج إلى المال ، والحرية تحتاج إلى المال ، والسعادة تحتاج إلى المال ، ولكن الحب والحرية والسعادة ، إن استسلمت للمال تحولت إلى نقيضها ، فأصبح الحب حرياً ، والحرية عبودية ، والسعادة شقاء ، فإذا كان المال هو إله

العصر الحديث ، فهو الإله الذى ينبغي ألا نصلى له ، ولكن نصلى من أجله .
وعند « فرانسواز ساجان » ، أن فرنسا لم يفسدها سوى المال ، والعالم كله لم يفسده سوى المال ، فهي تقول عن فرنسا : « إن فرنسا تمر بفترة فظيعة من الابتذال ، كل شىء فيها أتلغه المال ، ولم تعد هناك وسامة أخلاقية ، فحديث الناس لا يخرج عن موضوعات ثلاثة .. السياسة والجنس والمال » .
وتعود « فرانسواز ساجان » فتقول عن الوضع الراهن للعالم : « أنا أوقن أن حرباً ستأتى ، وأننا نرقص فوق بركان ، وأنى لأدهش للبلادة والاندفاع اللذين يسير بهما العالم نحو التراجع العالمى المخرب » .

النعم هو الآخرون ..

ويسألها المحرر الأدبى لجريدة « نوبل أويسر فايمر » :
لكنك مع هذا ظاهرة ، لقد حققت فى مدى أحد عشر عاماً ، أنت الفضاة الصغيرة كل أنعام « راسيتيناك » ، « راسيتيناك » ، هو بطل رواية « بلزاك » (الأب جوريو) .
وترد « فرانسواز ساجان » قائلة :
« لكن هذا لم يكن هو طموحى ، كان طموحى أن أكتب كتاباً يقرأه كل الناس ، فالإنسان فى السابعة عشرة من عمره ، يرى الجسد شمساً ، وليس مجرد أصدقاء فى الصحف المتخصصة » .

أما الذى تأسف له « فرانسواز ساجان » حقاً ، فهو الشعر ، فظلمنا عبرت عن أسفها البالغ لأنها لا تكتب الشعر ، أو لأنها تكتب شعراً رديئاً لا يرقى إلى مستوى النشر ، وتؤكد « فرانسواز ساجان » ، أنها لو كانت تتمتع بملكة شعرية ، لاكتفت بكتابة الشعر ، فعندها أن الشعر أرق الفنون جميعاً ..

تقول « فرانسواز ساجان » تعليقاً على النجاح الساحق الذى حققته روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) :

« أحمده الله أننى استطعت أخيراً وبعد سن الأربعين أن أرى وجهى الآخر ، وأن أقول شيئاً بهم القراء ، فإن يقول الكاتب شيئاً له صدى فى نفوس الآخرين معناه أن هذا الكتاب لا يزال موجوداً ، ولا يزال يحيا ، وهو ليس موجوداً فى ذاته أو ليس يحيا وكفى ، ولكنه

موجود في الآخرين ، ويحيا من أجل الآخرين ، فالآخرون ليسوا جحيماً ، وإنما الآخرون هم النعم ، وربما كان إحساسى غير ذلك في أعالي الأولى ، ولكنه أصبح كذلك في عملى الأخير .

وهذا صحيح ، فإن رحلة « فرانسواز ساجان » من روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، حتى روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) ، إنما هى رحلة الخروج من سراديب (الأنا) أودهاليز (الذات) ، إلى الارتقاء في مشاعر (الكل) ، والانخراط في أحاسيس الجميع . لقد تحررت « فرانسواز ساجان » من (الأنا وحيدة) ، منذ أن ودعت الحزن ، وبدأت تشعر (بالأنا الكلية ، أو بالذات الجماعية) ، فإذا كان لابد للحياة من معنى فالوجه الآخر للحياة ، وجه الآخرين ، هو المعنى ! .

الصرخة الخامسة عشر

« صول يلو »

هل الفن للفن ، أم للحياة ، أم لله ؟

« نحن لا نريد مثقفين سلبين كهؤلاء الذين يتخلون أماكنهم في دور العلم ، أوفى مجالات النشر المختلفة ، وإنما نريد لهم ثورين أولاً ، ومثقفين بعد ذلك » .

« صول يلو »

« كوزراد أيبكن » ١٩٠٨ ، « سنكلير لويس » ١٩٣٠ ، « يوجين أونيل » ١٩٣٦ ، « بيرل بيك » ١٩٣٨ ، ت . س . اليوت » ١٩٤٨ ، « وليم فوكزر » ١٩٤٩ ، « أرنست همنجواي » ١٩٥٤ ، « جون شتاينيك » ١٩٦٢ ، هذه هي الأسماء اللوامع في سماء الأدب الأمريكي التي استطاعت أن تفوز بأكبر وأشهر جائزة عالمية .. وهي جائزة (نوبل) للآداب ، تلك الجائزة التي مها يشوبها من شوائب في بعض الأحيان ، فإنها لا تزال الجائزة العالمية الكبرى التي يدخل من يفوز بها في زمرة الخالدين .

وأخيراً وفي عام ١٩٧٦ يضاف اسم الأديب الأمريكي الشهير « صول يلو » إلى قائمة هذه الأسماء .. تقديراً لما اتسمت به مؤلفاته من عمق الفهم الإنساني ، ودقة التحليل للثقافة المعاصرة ، وروعة التركيز على دور المثقف في خدمة قضايا العدالة والسلام .

الإحساس بنفس العصر :

والواقع أن أهم ما يميز « صول يلو » ، وتتمايز به مؤلفاته ، هو إحساسه الحاد بنفث العصر ، واهتمامه البالغ برسالة المثقف ، وتركيزه الشديد على دور (الكلمة) في التعبير من

مشكلات الواقع وقضايا المجتمع ، وهذا هو ما نطالعه بشكل صارخ في العديد من مقابلاته المنشورة في أكثر الجلات والدوريات الأمريكية انتشاراً ، كما نطالعه بشكل أكثر صراحة في أشهر رواياته على الإطلاق ، وهي رواية (همزوج) ١٩٦٤ وما قبلها من روايات مثل : (للتزنج) ١٩٤٤ ، و(الضحية) ١٩٤٨ ، و(مغامرات أوجي مارش) ١٩٥٣ ، و(هندرسون ملك المطر) ١٩٥٩ ، وما بعدها من روايات مثل : (التحليل الأخير) ١٩٦٦ ، (ومذكرات موسي) ١٩٦٩ ، و(نجم المستر ساملر) ١٩٦٩ ، فضلاً عن مسرحيته الشهيرتين (الكيس الذهني) . و(البريقال المنفوخ) ، وإذا كانت أشهر رواياته على الإطلاق وهي رواية (همزوج) ، قد ضربت رقماً قياسياً في التوزيع داخل الولايات المتحدة ، كما ضربت رقماً قياسياً آخر في التوزيع عندما ترجمت إلى الفرنسية حتى فازت بجائزة الكتاب القومي في أمريكا ، وعقد لها الناقد «بيير روميرج» ندوة صحفية في جريدة «الفيجارو ليبيير» ، اشترك فيها كبار النقاد في فرنسا وفي الدول المجاورة ، فقد فازت روايته الأخرى (مغامرات أوجي مارش) ، بنفس الجائزة .. جائزة الكتاب القومي .

أما «صول ييلو» نفسه ، الذي ولد في كندا عام ١٩١٥ ، وقضى صباه في شيكاغو ، والتحق بجامعة شيكاغو وتورنوسترن ، ثم بجامعة ويسكونسن ليحصل منها على شهادة التخرج ، بعد دراسته (للأنثروبولوجيا) أو علم الإنسان ، فقد عمل أستاذاً زائراً بجامعة برنستون ونيويورك ، ثم أستاذاً مساعداً بجامعة مينيسوتا كما عاش فترة في باريس ، وساح طويلاً في أرجاء أوروبا ، وحصل على منحة مالية كبيرة من مؤسسة فورد ، وأصبح بعدها أحد أعضاء لجنة الفكر الاجتماعي بشيكاغو وعضواً بارزاً في المجلس القومي للفنون والآداب ، وحائزاً على جائزة (إيوارد القومية) بالولايات المتحدة الأمريكية ، ثم جائزة (فورمتور) الأوربية عام ١٩٦٤ ، ثم جائزة الناشرين العالميين عام ١٩٦٥ . دون أن يمنحه ذلك من الانطلاق على مضمون رئيسي في أعماله الروائية ، يعالج فيه حياة الأقلية اليهودية الأمريكية ، تلك الأقلية المؤثرة للغاية في المجتمع الأمريكي الحديث .

ومن للمميزات الواضحة في شخصية «صول ييلو» نظراته الثاقبة التي تريد من وسامته وشرافته وتجعله يبدو جريئاً واثراً في أعين الآخرين ، كذلك اعتداده الكبير بنفسه ، ذلك الاعتداد الذي جعله يختلف اختلافاً واضحاً عن بطله الشهير «همزوج» .

صحيح ، إن «همزوج» يفكر في نفسه كثيراً ، وصحيح ، أنه يهتم بنفسه كثيراً ، ولكن

الصحيح أيضاً أنه حريص على الاتصال بكل الناس .. بالأحياء ولونى على السواء .. وهو إلى جانب هذا كله ملتزم بقضايا الفكر ومشكلات الحياة .. وهو لم يمت .. ولكن قتله العذاب ، وأنهكه الصراع ، وهذا قواه البحث عن الخلاص ..

فن هو « هيرزوج » هذا ؟

هو مدرس متواضع ، نشر كتاباً حقق له شهرة كبيرة وثراء أكبر لا يزال يعيش عليها حتى الآن ، هذا المدرس هو في حقيقته (محارب قديم في معركة الحياة الزوجية) ، تزوج مرتين ولم يخلف له الزواج سوى المتاعب ، أقل هذه المتاعب ابنته الصغيرة « إيجين » .
والواقع أن ذكريات هذا الزواج الغريب ، هي التي تشكل النسيج الحقيقي في الرواية ، حتى أن سياق الرواية لشدة اتصافه بالصدق يوحي بأن الأحداث حقيقية وقعت بالفعل للكاتب نفسه ، كما يوحي بأن الطرف الآخر لا يزال يمارس الحياة .

والرواية بعد ذلك تصفية حساب قديم بين الكاتب والقارئ ، أوبين الكاتب وبطل القصة ! ويتساءل « هيرزوج » من حين لآخر عما إذا كان مجنوناً ، ثم يؤكد في النهاية أنه مجنون بالفعل ، غير أن هذه الصفة .. المجنون .. ليست هي كل صفات « هيرزوج » ، فثمة صفة أخرى تشكل الملامح الأساسية في هذه الشخصية الغريبة ، بل والشديدة الغرابة .. فهذا « الهيرزوج » أستاذ جامعي بلاكرسي ، وكاتب لم تصدر له أعمال بعد كتابه الأول والأخير ، لذا يراه بعض هذين النقصين الكبيرين في حياته بكتابة الخطابات التي يرسلها للبابا في الفاتيكان ، وللرئيس الأمريكي في البيت الأبيض ، وللفيلسوف الوجودي « هيدجر » ، كما يرسل خطابات أخرى للمجرات والإذاعة والتلفزيون ، ولوالده الذي توفي منذ عشرين عاماً ، ولأشخاص مجهولين لا يعرف عناوينهم لأنه ليست لهم عناوين ..

إن « هيرزوج » يربأزمة روحية طاحنة ، زوجته الأولى تركته بعد أن جردته من كل شيء حتى ابنته ، وزوجته الثانية جردته من ابنه في ظروف بالغة القسوة ، وهو في النهاية أستاذ جامعي متخاذل ، يعد رسالة في (الرومانسية) كمنهج ، وعلاقتها بالسيحية كديانة .
وتنتهي القصة في ليلة مظلمة وباردة من ليلى الشتاء ، خرج فيها « هيرزوج » ليطوف ببيت زوجته الأولى وفي جيبه مسدس قديم ، وفي الصباح تنتهي حياته على أثر حادث سيارة وقع له في تلك الليلة ، التي خرج فيها ليقتل زوجته هي وابنتها « إيجين » .. فبقيت الزوجة والابنة ، ورحل هو « هيرزوج » ..

هذه هي شخصية «هيززوج» ، التي جعلت البعض يصف « صول ييلو » ، بما وصف به « تشيكوف » من أنه موهوب كمفكر ، ولكنه أقل موهبة ككاتب ، كما جعلت البعض الآخر يقارن بينها وبين شخصيات « همنجواي » ، ف يرى أنها تفيض بالحلم والحياة والإنسانية أكثر من أية شخصية من شخصيات « همنجواي » ، تلك الشخصيات العابثة أو الضالمة أو التي تلوذ بالفرار .

ومها يكن من رأى في أن الرواية شخصية إلى حد كبير ، أو إلى أكبر حد ، فهذا لا يعنى أنها ترجمة ذاتية ، أو سيرة حياة ، « هيززوج » ليس بالضرورة هو « صول ييلو » لأنه من الممكن أن يكون بديلاً عن شخصيات أخرى كثيرة ، أو هو بالأحرى تصوير دقيق للشخصية الأمريكية مند الخمسينيات ، وربما إلى الوقت الحاضر . تلك الشخصية التي تقتصر إلى الجذور التاريخية والأصول الحضارية ، والتي سرعان ما تتعلق بأية مظاهر توحى بشيء من هذه الجذور أو الأصول ، مما حدا بكتابها إلى الاعتقاد في مضمونها على التراث اليهودى الذى يرجعه إلى خمسة آلاف عام من التاريخ .

والذى يعنينا هنا الآن ، هو أننا نستطيع أن نجد جذور شخصية « هيززوج » في روايات « صول ييلو » الأولى ، كما نستطيع أن نجد امتداداتها في رواياته الأخيرة ، ففى أولى رواياته (المترجم) ، للكتوبة في شكل يوميات ، نطالع شاباً يعيش في شيكاغو في شتاء عام ١٩١٢ ، وقد استقال من عمله ، وراح يسكن في غرفة واحدة ، تساعد فيها زوجته حتى يستلحق إلى عمل آخر ، ولكن عجز الإداة (البيروقراطية) ، يؤدى به إلى حال من البلاء والخمول ونشوش الفكر ، فلا يملك في سجن غرفته إلا أن يفكر ، وربما كان ذلك لأول مرة في حياته ، أن يفكر في حياته نفسها ..

وسرعان ما تندلع روافد السخط والغضب ، فزاه يتشاجر مع جيرانه ، ومع أصدقائه ، وحتى مع زوجته ، وما إن يتحول الشتاء بطيئاً إلى الربيع ، حتى نجد الشاب الواقع بين نارين ، وقد أصبح كالبيض المسلوق في ماء يغلى .. وما كان من نتيجة عمله الجديد ، إلا أنه لم يعد يفكر على الإطلاق .. وهجوم صول ييلو على المجتمع الأمريكى واضح ، ذلك لأن الخطأ هنا لا يكن في بطله اليهودى بقدر ما يوجد في المجتمع ذاته ، والرواية كما هو ظاهر من عنوانها دعابة سافرة للمواطن اليهودى الأمريكى ، الذى يحصل على كل الامتيازات الممكنة ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبداً .

وبعد الشتاء والربيع ، نجد « صول ييلو » في روايته الأخرى (الضحية) ، وهو يمتصر كل ميزات مادته الفنية ليصل إلى معنى نفسى وأخلاقي ، لصيف مانهاتن الكثيف الهواء ، فالبطل « ليفتثال » يرافق شخصاً كان هو للمسئول ، أو ربما كان مسئولاً عن غير قصد أو غاية ، عن طرده من مركز وظفى مرموق ، ولذلك فهو يشركه في شقته كما يشركه في كل حياته . ولكن مغزى القصة الرئيسى ، هو استقصاء الطبيعة الحقيقية للارتبطات الأخلاقية القائمة بينها ، والالتزامات الأخلاقية عند أحدهما نحو الآخر ، وتعرض القصة باستمرار لحقائق هذا الموقف مع احترام مبرر لواقعيتها الأكثر مرارة ، ويظل المؤلف والبطل يتحلقان تلك الحقائق بمنجاة للضمير ، تتخللها حالات نائية من الغضب والحجل والإشفاق على الذات ، والمهدف الذى يستهدفه « صول ييلو » باستمرار هو معنى تلك الحقائق : هل هناك ذنٌ معنى ينبغى علينا أن ندفعه ؟ وما هى الوسيلة التى تدفع بها هذا الذن ؟

إن ليفتثال يمثل اليهودى المطمح الضائع في مدينة نيويورك ، ومدينة نيويورك نفسها تمثل المجتمع الأمريكى بكل سطوته وجبروته ، ولكن صول ييلو يؤكد من خلال كل المواقف والأحداث ، أن سبب ضياع ليفتثال يعود إلى عقيدته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعى الرهيب الذى تملئه مدينة نيويورك ، والذى يمكن أن يسحق أى إنسان بصرف النظر عن عقيدته !

وعلى الرغم من جفاء الأسلوب وللقاطع التى يصبح فيها الوعى الأخلاقى عند « ليفتثال » مؤلماً أكثر منه مقتماً ، فإن رواية « صول ييلو » كما وصفها الناقد الأدبى « فردريك هوفمان » تعتبر محاولة رائعة لايداع الرواية الطبيعية خلال عشرات السنين ، إنها على حد تعبيره تشكل طرفة أدبية بالنسبة إلى المحاولات الفجة التى كان يقوم بها الطبيعيون من قبل ، لكى يتوصلوا إلى تعريفات فلسفية لتحديد العلاقة بين الإنسان وبين نفسه على المستوى (السيكولوجى) ، وبين الإنسان ومجمعه على المستوى (السوسولوجى) ، وبين الإنسان وعصره على المستوى الحضارى بوجه عام .

وهذا ما عبر عنه « صول ييلو » في المحاضرة التى ألقاها في إنجلترا بعنوان (هزة الوصل بين الكاتب والجمهور) بقوله : « أعتقد أن أدباء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، كانوا على معرفة حقيقية بالمشاكل الاجتماعية ، أما أدباء القرن العشرين ، فقد تركوها لمن يعملون في مجالات التخصص ، ولذلك نادراً ما نجد أدبياً من أدباء العصر يعالج مشكلة الحرب ،

أو مشكلة الكفاح من أجل المساواة ، وإذا تحقق هذا الشيء النادر ، وتكلم أحدهم عن مشاكل العصر ، فهو لا يضيف شيئاً بل يكون حديثه انعكاساً لوجهات الطبقة التي ينتمي إليها ، وإلى هذا يرجع اعتقادنا للمعرفة الحقيقية ، كما يرجع إلى انزال الأديب عن المجتمع . ويقول في موضع آخر من نفس المحاضرة : « إن الكاتب لا يمكن أن يتعلم شيئاً دون أن يأخذ دوراً إيجابياً في عملية الحياة ، فنحن لا نريد مثقفين سليبين كهؤلاء الذين يتخذون أماكنهم في دور العلم ، أوفى بمجالات النشر المختلفة ، وإما نريدهم ثوريين أولاً ، ومثقفين بعد ذلك » .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يعود « صول ييلو » لمناقشة قضية الالتزام ، من خلال مناقشته لعلاقة الكاتب بالناقد ، وموقف المثقف من قضايا العصر ، وذلك في المؤتمر الدولي الرابع والثلاثين الذي عقده (نادي بان) ، وفيه أعلن « صول ييلو » وسط ٥٠٠ عضو يمثلون ٥٥ دولة ، أن الكاتب أو الفنان حر في أن يتبنى أية قضية ، أو يدافع عن أى مبدأ ، أو يتشبع لأى نظام ، وحر كذلك في أن يؤمن بنظرية « الفن للفن » ، أو الفن للحياة » ، أو الفن لله » .

بعبارة أخرى ، إن الكاتب في رأى « صول ييلو » ، حر في أن يلتزم وفى ألا يلتزم ، وليس الناقد يوصى عليه بها كانت حججه ، فمن حيث يصدر الكاتب أو الفنان ينبغى أن ينطلق الناقد ، لأنها إن لم يقف فوق قاعدة واحدة ، أصبحا متباعدين تباعد طرفى الصحراء أو شاطئ البحر .

ولكن هل معنى هذه الحرية أن يصبح الكاتب أو الناقد غير مهم يشئون مجتمعه ، أو غير مهال بقضايا عصره ؟ .

أزمة النقد من أزمة العصر :

الواقع أن « صول ييلو » قبل أن يتعرض لمناقشة حرية الأديب ومسئولته ، يعرض قبلاً لمناقشة حرية الناقد ومسئولته ، فإذا كان الناقد عنده يأتى في المرحلة الثانية بعد الأديب أو الفنان ، فإن مسئولية الكلمة النقدية لها الأولوية في التأثير على وجدان الكاتب ، وبالتالي على ضمير الجمهور .

وانطلاقاً من قى هذه القاعدة يندد « صول ييلو » بدكتاتورية النقاد ، وتأثيرهم الخطير على

الأدب ، فهو يرى أن كل صاحب نظرية ، وكل معتق لمذهب ، لا يكاد يتناول بالنقد عملاً أدبياً أو فنياً إلا ويعمد إلى تجريحه ، ما لم يكن هذا العمل متسقاً مع نظريته في الأدب ، متفقاً مع مذهبه في الفكر والحياة ، وبالتالي فهو لا يمتدح في العمل إلا ما جاء في خدمة قضائاه ، وهذا معناه أن الناقد يريد أن (يسخر) الأدب أو الفنان لخدمة أفكاره والترويج لقضائاه ، وهذه السخرة ، لابد وأن تدعو إلى (السخرية) لأنها في النهاية لا تخدم كلاً من الناقد أو الفنان ..

إن مهمة الناقد هي دراسة العمل الأدبي أو الفني وتحليله بناءً على أسس ونظريات نقدية لا تدخل في دائرة السياسة أو الدين أو الأخلاق ، ولا حتى النظم الاجتماعية ، هذه الأسس وتلك النظريات هي أصلاً قائمة على الحقائق والإبداعات التي يخضع لعلم الجمال .

والكاتب بعد ذلك حر ، في أن يتبنى قضية ، أو يدافع عن مبدأ ، أو يقف إلى جانب نظام ، وحر كذلك في أن يتجه بفنه نحو الفن ، أو يتجه به نحو الحياة أو يتوجه به إلى الله .

وهنا يتخذ الأدب « صول يلو » موقف الناقد من بعض النقاد المعاصرين ، من أمثال « ريمون بيكار » صاحب كتاب (نقد جديد أم خداع جديد ؟) ، « ورولان بارت » مؤلف كتاب (نقد وحق) ، « وسيرج دويرفسكي » في كتابه (لماذا النقد الجديد ؟) فعنده أن أمثال هؤلاء بتشدهون فقط بكلمة (جديد) ، وليس في تقديم من جديد ، إن تقديم لا يعلمون أن يكون تكراراً وشرحاً للروائع ، ذلك التكرار الذي يلقى مزيداً من الغموض على العمل الأدبي ، في الوقت الذي كان ينبغي أن يضيف إليه أفكاراً مستتيرة .

أما الناقد الشهير « ليفز » الذي يقوم بدور خطير في إعداد الأدباء والمثقفين في العالم الناطق بالإنجليزية ، وله نفس التأثير على المثقفين الأمريكيين فهو يلجأ إلى تفسير الأعمال الأدبية وتبريرها ، عن طريق الموقف الذي تتخذه هذه الأعمال من القضايا التاريخية والسياسية والاجتماعية ، وفي اعتقاد « صول يلو » أن هذا الموقف بدوره ليس موقفاً جديداً ، لأنه يؤدي بكثير من الأدباء إلى فرض تعبيرات (أيديولوجية) بعينها على إبداعهم الأدبي والفني ، اعتقاداً منهم أن وظيفتهم الأساسية هي الملاءمة بين هذه التعبيرات ، وبين جميع الأسباب والغايات .

المثقفون وأنصاف المثقفين :

وهنا يتعرض « صول بيلو » لقضية المثقفين وأنصاف المثقفين في هذا العصر ، وذلك من خلال تعرضه لمناهج التدريس في المعاهد والجامعات ، ككشفاً للقناع عن وجه العرف السائد والتقليد الراسخ ، وكيف أنها في الحقيقة طريق خاطئ ، فعند « صول بيلو » أن التركيز على أعلام الأدب والفن في العصور القديمة ، دون الاهتمام بالعصر الحاضر من شأنه إبعاد الجيل الجديد من المتعلمين عن تيار العصر بكل ما يعتمل فيه من مشكلات وما يوجع به من قضايا ، وليست حجة عدم دراسة الأديب أو الفنان إلا بعد موته حتى تكتمل أعماله ، ويصبح ملكاً للتاريخ ، بالحجة التي يعمل لها أى حساب ، لأن هذا معناه أن نظل واقفين على قبر « بودلير » دون أن نتعداه إلى المعاصرين .

فإذا كان عدم دراسة المعاصرين هو نوع من مجازاة بعض الجامعات العتيقة كالسوريون مثلاً ، أو جامعتي أوكسفورد وكيمبردج ، فإن ذلك يعد مرة أخرى سلوكاً معوجاً في الطريق الخاطئ ، لأن هناك من جاءوا بعد « بودلير » ، ثم ماتوا ولم يدرسوا مثله حتى الآن . وكما تعرض « صول بيلو » لمناهج التدريس ، تعرض كذلك للأساتذة ، هؤلاء الذين يخرجون أجيالاً متعاقبة من الشبان يتشرون في القطاعات الثقافية ، عاملين بالتدريس أو مشغولين بالكتابة ، أو متمرسين بالصحافة ، أو موظفين بدور النشر ، أو موزعين على أجهزة الإعلام .

هؤلاء الأساتذة إنما يخلعون تأثيرهم (بالكلاسيكيين) المحدثين من أمثال « جويس » ، وشو ، واليوت ، وبيروست ، ولورانس ، وجيد ، وفاليري » ، على هذه الأجيال ، التي تؤثر بدورها في الجيل المعاصر ، وما بعده من أجيال .

ولكن ، هل يصل فهم أولئك هؤلاء جميعاً إلى الدرجة التي تسمح لهم بالحصول على لقب (مثقفين) ، كما حصلوا على لقب (خريجين) ؟ .

يقول « صول بيلو » إجابة على هذا السؤال : « إن الجامعات إنما تخرج آلافاً مؤلفة من المؤهلين ، ولكنها مع هذا لا تخرج غير عشرات من أنصاف المثقفين ، الذين يستكملون نصفهم الثقافي الآخر ، بعد تخرجهم من الجامعة ، وبعد تمرسهم بالحياة الأدبية ، مع ملاحظة أن النصف الأول من تحصيلهم الثقافي ، لم يحصلوه من الجامعة بمقدار ما يحصلونه من جهودهم

القردية ، واطلاعمهم الدائق . ومرجع ذلك مرة أخرى إلى المناهج وإلى الأساتذة ، فللمناهج مكلمة وغير وافية ، والأساتذة مجرد ناقلين أو شراح ، ويبقى الخلق والإبداع للنقاد خارج ماير العلم » .

وعند « صول ييلو » ، أن ثمة تحولاً اجتماعياً خطيراً يتمثل في ازدياد عدد المشتغلين في الأوساط الأدبية عنهم في الأوساط الصناعية ، وهذا معناه أن من الواجب على المثقفين أن يكونوا على دراية تامة ومعرفة كاملة ، بالأسباب المؤدية لذلك ، فهذا مثال من الأمثلة المطروحة على فقدان المعرفة الحقيقية ، معرفة المثقفين لا المشتغلين بالثقافة والأدب ، إن أخذنا عليهم ضعف المستوى ، وعدم التطور ، والافتقار إلى الأذواق السليمة ، فهذا لا يعنى عدم وجود جمهور يتابع ما يقدمه أنصاف المثقفين أو أشباه المثقفين ، والنتيجة أنهم سيضللون الجمهور ، ويشوهون النوق العام ، خالقين مستويات مزيفة ، ومروجين لمفاهيم خاطئة .

فإذا عدنا وتساءلنا عن مدى حرية الكاتب أو الناقد في الاهتمام بشئون مجتمعه ، والمبالاة بقضايا عصره ، لرأينا الواقع كما يقول « صول ييلو » ، أن هذه الحرية التي تبعد عن الأديب شبح الإلزام ، لا تعنى على الإطلاق عزله أو انزاله وإنما تعنى مسؤوليته الداخلية بإزاء الواقع الخارجى ، فعالم اليوم قد تغير وأصبح (التقديميون) ، وحقى (التأخريون) ، مسئولين مسئولية كاملة .. تجاه المجتمع ونظمه ، وتجاه الدولة وبناتها ، وتجاه العالم وسلامه ، وتجاه الإنسانية كلها ..

ويؤكد « صول ييلو » على أهمية حركة الترجمة من وإلى اللغات الحية الحديثة وذلك للتقريب بين الشعوب التي تعيش في ظروف عصر واحد ، وبهذا يسهل الالتقاء حول فكر اجتماعى له هدف إنسانى واحد ، والاتفاق على مبدأ وحيد هو بلا جدال مبدأ التعايش السلمى بين الشعوب ، وإقرار السلام في العالم .

وإذا كان هذا المبدأ له أهمية في أى عصر مضى ، فإن أهميته تتضاعف في هذا العصر بالذات ، هذا العصر الذى يرقص فوق (الهيدروجين) ، ويتحرك تحت سفن الفضاء ، ويتعري أمام أعين الأقمار الصناعية ، وفوق هذا وذاك يعيش على أعصاب منارة ، تهدده القنبلة الذرية ، ويشله الخوف من تهو بعض الساسة أو الحكام ، أولئك الذين يستطيعون بضغطة إصبع على أحد الأزرار أن يحيلوا العالم إلى دمار . هنا وهنا فقط يصبح الخلاص لا بيد

الساسة والحكام ولكن بيد الأدباء والفنانين ، فالكلمة هي سلاح المستقبل ، وبهذا السلاح يستطيع المثقفون أن يفرضوا الإيمان بعبادة المصير - مصير الإنسان ، وبالأمل في الإنسانية .. إنسانية كل الشعوب

هكذا يبدو صول يلو في أفضل رواياته عندما ينسى أنه يهودى وأنه يكتب للبشر جميعًا ، إنه يصرخ بأعلى صوته : « إن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح الأرض ، ولكنها عبء ومسئولية أخلاقية في المقام الأول » .

الكاتب وتحديات العصر:

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا الآن ، هو .. ما موقف الكاتب المعاصر من تحديات العصر ؟ ..

عصر العلم باكتشافاته الثورية ، وأفكاره الصناعية ، وقنابله الذرية والهيدروجينية ؟ عصر التكنولوجيا والميكنة والآلية الكاملة ، فضلا عن الإنتاج الضخم ؟ عصر تقارب المسافات ووصول الثقافة بكافة وسائلها إلى أكبر مساحة من الجمهور ؟ ما موقف الكاتب المعاصر من هذا كله ؟ أو بعبارة أخرى ما هى التحديات التى تواجه الكاتب المعاصر ؟

إن « صول يلو » يشير بإصبعه إلى تحديات العصر ، وأمراضه البشعة ، لكنه يظل مع ذلك متفائلا ، ومبعث تفاؤله هو إيمانه بالطبيعة البشرية .

إنه يبدأ بوصف الداء ، وتشخيص مرض العصر ، فهراء فى (العطية) أوفى ذلك الطابع الموحى الذى تسير عليه حياتنا ، والذى تمضى فيه أفكارنا ، فحياتنا ، وأفكارنا واحدة ، أو هى بالأحرى واحدة .

هذا المرض إنما يفتش أكثر ما يفتش فى مجتمع الرفاهية ، فعل الرغم من أن مجتمع الرفاهية يمارس شق مباهج الحياة ، فإنه يعانى من السأم ، ويحس بالملل ، ويفتقر إلى الحيوية . إنه مجتمع مريض يرغم الفسالات ، والتلاجات ، والمخلطات ، والتليفزيونات الملونة ، والراديوهات المجسمة الصوت ، وأجهزة التسجيل والفيديوتيب ، والسيارات الفارهة التى تختزل الطريق ، والطائرات الخاصة التى يملكها الأفراد ، والروايات البوليسية التى تلخصها المجلات والصحف السيارة .

ويضرب « صول ييلو » مثالا لمرض (الطابع الموحد) ، الذى أصيب به إنسان هذا العصر ، فيقول : « لقد طلبوا منى ذات يوم أن أكتب مقالا عن ولاية إلينوى الأمريكية ، لكننى وقعت فى حيرة مؤلمة مبعتها هذا السؤال : ما الذى يميز ولاية إلينوى عن أى ولاية أخرى ؟ نفس المجالات ، نفس الإذاعة ، نفس البرامج التليفزيونية .. »

وعلى الرغم من هذا كله ، فإن صول ييلو يظل متفائلا ، يظل مؤمنا بالإنسان ، مؤمنا بالطبيعة البشرية ، إن أمله معقود على أفراد ينجون حياتهم الحصبة فى صمت ، والإنسانية فى أعاقها تستمع لأصوات هذا الصمت ، إن صوت الصمت أبلغ تعبير عن صمود الإنسان ، وغلود الروح الإنسانى ، إن بطله « هندرسون » ملك الأمطار تحلوه الرغبة العارمة فى أن ينطلق بكيانه إلى آخر آفاق الوجود حيث يمتزج الجزء بالكل ، والكل بالجزء ، ويصير الكل واحدا ، كانت حياته رحلة خارج أسوار الذات بهدف الانتماج تماما فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر. صحيح أن هؤلاء الأفراد قليلو العدد ، ضئيلو الحجم ، ولكن الأمل معقود عليهم ، باعتبارهم الدليل الدامغ على أن النفس البشرية لا تموت ..

« فى ولاية إلينوى التى نجما حياتها الجامدة ، دخلت المكتبة العامة فأسعدنى أن أكتشف أن هناك من يقرأ « أفلاطون » ، و« بروس » ، و« روبرت فروست » ، صحيح ، إن من يقرءون هذه الأشياء الجادة اليوم ، يتدققونها بدرجة أقل من سابقهم ، ومع ذلك تظل هذه الروائع الجادة تحركنا ، وتظل تؤكد أننا لا نزال ننتز أمام روائع العظمة الإنسانية . »

ويرى « صول ييلو » أن أساليب تشكيل الذهن ، وغسيل المنح ، والتكييف الاجتماعى لا تعدو أن تكون أشكالا جديدة لظواهر قديمة فهمها الكتاب منذ زمن بعيد ، وإزاء هذه الأمراض ، تظل الدعوة للمستمرة إلى الحرية ، ولقد عبر « دسثوفيسكى » عن هذه الدعوة بطريقة مؤثرة ، حين قال : « إن طبيعتنا هى أن نكون أحرارا ، سواء أحببنا ذلك أولم نحب » .

صحيح ، إن كوكبتنا الأرضى أصبح كسطح القمر ، له وجهان ، وجه مغم ، وآخر مشرق ، وإن العتمة التى نراها على وجه كوكبتنا الأرضى ، عتمة عارضة وليست أصيلة فى بناء العالم ، والكاتب أو الأديب أو الفنان ، كفيل بأن يعوض بفته وفكره عن هذه العتمة ، وذلك بالتعبير عنها فنياً وفكرياً .

وهذا ما عبر عنه « صول ييلو » بقوله : « إننى أومن مع « ظويز » بأن على الكاتب أن

يستعين بالخيال والأسلوب ، كى يزود البشرية بالصفات الإنسانية التى أضاعها العالم الخارجى .

ثم يقول فى عبارة أخرى مؤكداً إيمانه بالطبيعة البشرية : « سيظل للأدب الرفيع صوته الذى يُسمع ، ولن تحل محله أفلام رعاة البقر ، والروايات البوليسية ، والسينما العارية ، والمسرحيات الرخيصة .. اللهم إلا إذا سحقتنا الطبيعة البشرية » .

أسرة الكتاب العالمين :

هذا هو الكاتب الروائى « صول ييلو » الذى لا يعد نفسه كاتباً أمريكياً أو يهودياً ، بل مجرد كاتب روائى حديث ، لأن الرواية أساساً فن علمى ، لا مكان فيه للوطنية المحلية ، ولا للشعور الوطنى ، وحين بدأ يتمرس بالكتابة كان هدفه هو أن يلتحق بأسرة الكتاب العالمين من أمثال ، « جورج أورويل » ، وأندريه مالرو ، وآرثر كويسلر ، وأندريه جيد ، وت . س . اليوت . فضلاً عن الكتاب الأمريكين المرموقين من أمثال ، « درايزر » ، وأندرسن ، وسنكلير لويس » ، الذين فتحوا الأبواب مشرعة على الطرقات ، ليجد الإنسان نفسه أينما ذهب ، وأينما حل فى قلب الأدب .

وعلى الرغم من تناقض الوضع الذى وجد « صول ييلو » نفسه فيه ، أو الذى وجد نفسه موضوعاً فيه ، وضع « الكوزموبوليتى » بصفته كاتباً علمياً ، متطلقاً وهدفاً ، ووضعه المحلى الذى يمثل فى محله الدقيق ونشأته الأمريكية ، وعلى الرغم من أن التوفيق بين هذين الموقعين عسير للغاية ، إن لم يكن مستعذراً ، فقد حاول « صول ييلو » فى نتاجه الأدبى ، ألا ينحس إلى المنحى المحلى ، بكل ما يعنيه ذلك من تجذر فى التربة اليهودية ، وبكل ما يشمل فى أجواء هذه التربة من اهتمامات ومشكلات وقضايا ، كما حاول فى ذات الوقت ، أن يظل بعيداً عن الانغماس فى مشكلات الحياة الأمريكية الأوسع نطاقاً والأرحب أفقاً ، ولهذا السبب بالذات ، لم يتصل « صول ييلو » اتصالاً حقيقياً بمجريات الحياة الأمريكية فى أعقاب أزمة ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، تلك الأزمة التى شهدت تحولاً جذرياً عميقاً فى مسيرة بعض الكتاب الأمريكين أمثال « درايزر » ، وسنكلير لويس ، وريتشارد رايت ، وجون شتاينيك » ، وما صاحب هذا التحول من زويع الأفكار اليسارية والاشتراكية ..

ولقد برزت هذه الظاهرة الاعترالية أو الانتزالية ، فى فكر « صول ييلو » ، حتى أن

معطياتها في الخمسينيات والستينيات، كانت تنفره، وتدفع به بعيداً عن الميدان، وعن هذه الظاهرة يقول « صول ييلو » : « كانت نيويورك في أوائل الستينيات مركزاً أدبياً لعصابات منظمة، وعلى ذلك وجدت الأمر مزعجاً، لأنني لم أرغب في الانتماء إلى أية عصابة من العصابات، فجئت إلى شيكاغو.. المدينة الأمريكية الفظة، حيث لا يعرف فيها أى شيء من هذه الأشياء .. »

ومع أن « ييلو » لم يصرح بالمعنى المقصود من مصطلح (العصابات المنظمة) إلا أن الدلائل تشير إلى أنه يقصد به معتققي للذاهب السياسية اليسارية، وليس أدل على ذلك من أنه عندما سئل عن حقيقة موقفه من (المكارتية)، كانت إجابته : « لم يكن لدى شيء يستطيع « مكارتى » أن يستلبه مني، لم تكن لدى وظيفة معينة أوعمل بالذات، ولم أكن واحداً من رفاق الطريق، ولكني مع ذلك دهشت من جن المثقفين الأمريكيين في تلك المرحلة، ذلك الجبن الذي أشعر أنه سرعان ما عوضه معظم الذين لاخوا بالصمت في عهد « مكارتى »، بما أوحوه من حركة جهادية تميز بها الشباب في الستينيات .. »

إلا أن هذه الروح الجهادية التي طفت فوق السطح لفترة من الزمن ما لبث أن امتصت وتبددت وعلاها الصدا، ذلك لأن كل شيء كما يقول « ييلو »، يمثل أو يماثل حياة أدبية مستقلة، اجتثت من جذوره، كما أن المؤسسات بمختلف أنواعها احتقرت الكتاب في الخمسينيات والستينيات، فالطبقة المتوسطة بأسرها غلت بوهيمية، فلم يكن باستطاعتها أن تقرأ، كما لم يكن باستطاعتها أن تفعل ..

على أن هذه النظرة الغاضبة أو الغضبي، لا يمكن أن تدل على أرسقراطية ثقافية، ولا على عزلة وجدانية، ولا حتى تعال على الحياة السياسية، وإنما هي نظرة رثاء لوضع بعينه من أوضاع الأدب، في عصر بعينه من عصور التاريخ، فضلاً عن أنها نظرة علو، ولا أقول استعلاء، المهدف منها الارتفاع برسالة الفن ووظيفة الأدب، عن الدخول في معارك وهمية لا جدوى منها، سواء بالنسبة إلى الأديب أو بالنسبة إلى الفنان.

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية، يمكننا أن نرصد اهتمامات « صول ييلو » (اليتافيزيقية)، وبخاصة اهتماماته بكل من المفكر « رودلف شتاينر » والفيلسوف « أودين بادفيلد »، وبخاصة هذا الأخير الذي يخصه « بدلو » بعناية بالغة، واحترام شديد، ومشاركة وجدانية حارة، فهو يقول عنه باقتضال حقيقى بعد أن كتب راقته « هنترسون ملك المطر »

التي تعبر عن خروج بطله من الجيتو اليهودي المغلق إلى المجال الإنساني الوحد ، وانتائه إلى النوع الإنساني الباحث عن الحقيقة والحكمة في كل زمان ومكان

« إن « بادفيلد » يعكس اهتماماً حقيقياً بما يماثل اهتمامي ، وأعني بذلك البحث عن الحقيقة كما هي ، لا كما صيبتا لثقافة التعليمية في رأسي ، لقد كان حظي من التعليم الجامعي حقلاً نموذجياً ، فلز سألني عن أسرار الوجود الكبري ، لوضحتها لك ، بل لتقدمت لك بأجوبة معقولة عن الأسئلة المطروحة ، أجوبة مقبولة على الأقل بالقياس إلى الرأي العام المحترم ، لأن اهتمامي بهذا الرأي العام اخذ في التضاؤل من حين الآخر ، لأنه فيما يبدو لا يعالج القضايا التي تهني شخصياً أشد ما يكون الاهتمام . إن الناس فيما أظن ، يؤمنون بأنهم يمتلكون أرواحاً ، لكن ، أنمة شيء في الأدب المعاصر ، يوحي بأن الكتاب حقاً يؤمنون بهذا الشيء ، أو حتى يشعرون به ؟ ربما يمتلك الناس أرواحاً خالدة ، لكن هذا أيضاً شيء مفقود في الأدب الحديث » .

وبعد أن يعبر « يلو » عن أسفه وتأسفه لفقدان الروح في الأدب ، ويضرب الأمثلة بذلك الأدب للمتور الصلات بالينابيع الإنسانية الحارة ، الذي يصفه بقوله : « إننا لم نعد نملك شيئاً غير الشكوكية ، والمقارعة النقدية ، والنقص المعيب ، بدلاً من الحاسة والماعطفة والمشاركة الوجدانية » نراه في مقابل هذا الوضع المؤسف والمؤسف لحال الأدب ، ينظر بعين الإعجاب إلى الأمريكيين القدامى ، هؤلاء الرجال الغربي الأطوار ، الذين يخصصهم بالثناء والإشادة ، حتى يقول عنهم : « هأنذا أتمتع في صور هؤلاء البشر الغربي الأطوار ، وهم في طريقهم إلى جزيرة هاواي ، والأزهار معلقة في أعناقهم في مواجهة غد زاهر ، وهذه الحال من الحلم الأمريكي ، هي ما أشارك فيه كل المشاركة » .

الفرحوس المفقود والأرض الموعودة :

والسؤال الذي يفرض نفسه علينا الآن ، هو .. ما الذي نستخلصه من موقف « يلو » من هذين العالمين .. عالم الحلم وعالم الواقع ، عالم الرؤيا وعالم الرأي ؟
هل هو موقف بطله « أوجي مارش » الذي يبدو مستقلاً تمام الاستقلال عن هذا العالم برغم انغماسه فيه ، وبالتالي فهو يعيش حياته بوجهين : يظهر بلحدهما بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، وينظر بالآخر إلى الكون الشاسع الذي يتسع لفكره الرحيب ؟

الواقع أن « صول يلو » ، إنما يبحث عن روح إنسانية غائمة في عالم غير موجود ، أو لم يجد له وجود ، عالم من تصوره الخاص ، بعيداً عن الوجود الأرضي الفارق في التراب . وهو لا يرى الأشياء بمنظار الأدب المتعارف عليه ، لأن هذا الأدب مرفوض عنده رفضاً باتاً ، فهو لا يُعنى به لأنه يريد له بديلاً ، مازال غامضاً في عالم الغيب ، ومن ثم فإن حكمه على هذا الأدب حكم قطعى لا راد له ، ولا استئناف فيه ..

إنه في بحثه الدائب عن المجهول ، الفارق في الضبابية ، بصور لنا حياتين متقابلتين ، حياة أبناء عصره ، في سلبياتها وإيجابياتها ، في ظواهرها ومظاهرها ، في كل مرقى من مرافق وجودها الأرضي ، ثم الحياة التي يتصورها ويرواها بعين خياله ، في الوجود للمثلث المقابل لهذا الوجود الأرضي .. في الفردوس المفقود أوفى الأرض للعودة .

ومن هنا تنبثق مقومات (أيديولوجية) « صول يلو » ، مقومات (أيديولوجيته) في الفن والأدب والحياة ... وهي (الأيديولوجية) التي اتخذت ركيزتها المحورية من الإيمان بالطبيعة البشرية ، ويأنه لا يعدل الإنسان سوى الإنسان .

إنسان الكلمة وكلمة الإنسان :

إن محاولة البحث عن الذات بالخروج عن دائرة الذات نفسها ، تمثل النغمة الأساسية التي تتردد في أدب صول يلو ، لذلك نجد أن « هنترسون » يردد تقريباً نفس الكلمات التي قالها من قبل أوجي مارش ، عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول « تقول النصيحة التقليدية : كن واقعياً وفكر فيما يمكن عمله فعلاً ، لكن هذه النصيحة لا تخرج عن كونها شعاراً مزيفاً ، فأنا لا أستطيع أن أعيش الواقع إلا إذا فكرت في تغييره . تلك هي العظمة الوحيدة التي يستطيع الإنسان أن يحققها ، فالعظمة ليست بالذات المتضخمة ، ولا الكبرياء الخريف ، ولا الصلابة على الآخرين ، ولكنها في امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون ، والمجتمع بالحياة » .

حقاً ما أروع أن يتلع الإنسان الكون كله في داخل ذاته ، في تلك اللحظة يربأ الإنسان بنفسه عن أن يأتي من الأفعال ما هو حقير وزرى . بل يتحتم عليه أن يرتفع بمستوى إنسانيته . استمع إلى صول يلو وهو يقول وكأنه نبي أتى يعلم الإنسان الأمريكي البدائي الفلسفة

الأصيلة والحكمة الخالصة : ولا تنظن في الجنون عندما تراقى وأنا أقبل الأرض ، فهي أمناكلتنا منها خرجتنا وإليها نعود ! » .

إنه في عصر طغى فيه صوت الآلة على كل فكر أو فن ، وعلا فيه صوت ميكروفونات الإذاعة ، وشاشات التليفزيون ، وخدمات السينما ، وأشرطة التسجيل على صوت الكلمة التي لم يعد لها صوت ، ينطلق هذا الصوت الحاد والحار ، يعيد للكلمة شرفها ، وللفكرة بهاءها ، ويرد للذهن اعتباره ، ويضيف إلى أمجاد الرواية أمجاداً جديدة ، فأنحأ أمامها أفاقاً أرحب ، نافخاً الروح في جسد إنسان الكلمة ، نافخاً الغبار عن وجه كلمة الإنسان .

الصرخة السادسة عشر

«آلان روب جرييه»

إما الفن أو الفنان !

« إن أبا الهول لتمامي يسألني وليس لي أن أحاول
فهم كلمات اللغز الذي يطرحه عليّ ... ليس هناك
سوى جواب واحد ممكن ... جواب واحد لكل
شيء ... الإنسان » .

«آلان روب جرييه»

«آلان روب جرييه» والرواية الجديدة ، هذان الاسمان اللذان ارتبط كل منهما بالآخر
ارتباطاً فولاذياً بحيث لا يمكن ذكر أحدهما دون ذكر الآخر، كما في حالة «نيوتن»
والجاذبية ، «أينشتاين» والنسبية ، «ودارون» وأصل الأنواع ، «مالتوس» ومبدأ
الإسكان ، «فرويد» والتحليل النفسي ، «سارتر» والوجودية ، «ويكاسو» والفن
الحديث ، ماهي حكايته ، أوبالأحرى . ماهي حكايته مع الرواية الجديدة ؟ وهل معنى
الرواية الجديدة أن هناك رواية قديمة ؟ وأن هذا الجديد قد نسخ القديم ، ولم يترك له أثراً
ولا تأثيراً ؟ وهل معنى أن تتحمس للرواية الجديدة ، أن نضع باقة من الزهور على قبر كل من
«بلازك» ، «زولا» ، «مارسيل بروست» ، «كي نجري مسرعين وراء» «آلان روب جرييه» ، «وكي
نشارك في مظاهرة الرواية الجديدة التي يتزعمها هذا الرائد ، ويشاركه فيها كل من «ميشيل
بيتور» ، «ناتالي ساروت» ، «كلود سيمون» ، «كلود موريالك» ، «آلان بوسكيه» وغيرهم من دعاة
الموجة الجديدة ؟ .

كلا وألف كلا ، فإن «آلان روب جرييه» ، لم يبدأ إلا من حيث انتهى «بلازك»
وأصحابه من كتاب الرواية التقليدية ، ومن حيث انتهى «زولا» وغيره من أنصار الرواية

الطبيعية ، ومن حيث انتهى «مارسيل بروست» ورفاقه من دعاة الرواية (السيكلوجية) ، بل من حيث انتهى «سارتر» وسائر الوجوديين فمن هتفوا باسم الرواية الوجودية . بل ماذا أقول ؟ من حيث انتهى «صمويل بيكيت» وكوكبته ممن دعوا إلى رواية اللعب أو اللا معقول ؟ .

«نعم» .. و.. «لا» :

لعل أهم ما يميز الفكر الغربي بعامة ، والفكر الفرنسي بتنوع خاص ، هو أنه فكر ينطوى في صميمه على «قوة السلب» ، إن صح هذا التعبير ، أعني أنه فكر رافض باستمرار ، فكر يستطيع أن يقول «لا» في الوقت المناسب ، بحيث يكون لقوله «لا» هذه من القوة ، ما لا نجد في ألف قولة «نعم» .

وأمامك الفكر الفرنسي من أيام «بسكال» ماراً «بديكارت» ، وفولتير ، وبيرسون ، حتى نصل به إلى «سارتر» سيد الرافضين ، فكل مرحلة جديدة يرفضها للمرحلة التي قبلها ، إنما تساعد على تنمية الفكر عموماً ، واستثارة في الكشف عن الجديد وما يترتب على هذا الجديد من تحرير وتنوير ، تحرير من قيود القديم ، وتنوير في ارتداد آفاق أرحب وأوسع مدى . على أنه إذا كان الفكر هو صانع الأدب والفن ، على اعتبار أن كل عمل أدبي أو فني ، لابد وأن يصدر عن خلفية فكرية عريضة تخلف عليه ما له من معنى ، فإن ما قلناه عن الفكر ، يقال مثله عن الأدب والفن ، وعن (الرواية الجديدة) ، باعتبارها شكلاً جديداً من أشكال النثر الفني أو التعبير الأدبي ، فالرواية الجديدة كما نجد لها عند كل من «آلان روب جرييه» وروبير بالمجيه ، وميشيل بورتور ، وناتالي ساروت ، وكلود سيمون ، وكلود ريك ، وآلان بوسكيه ، على الرغم من الفروق الفردية بين كل من هؤلاء ، إنما هي في صميمها استجابة أدبية واعية للوضع الثقافي الراهن الذي يمر به إنسان الحضارة الغربية .. وضع القهر والحصر والإحساس بالالاجسوى .

فإنسان هذه الحضارة غريب ضائع ، فقد إحساسه بكل شيء ، وعيشاً يحاول أن يجد لحياته غاية أو معنى ، فكل شيء من حوله عقيم .. وكل شيء من حوله قبيء وزرئ ، إنه إنسان في حالة انقصام .. لا أقول انقصاماً نفسياً ، ولا انقصاماً ذهنياً ، وإنما هو انقصام حضارى ، فهو يضحك بلا فرح ، ويبكى بلا حزن ، ويتألم بلا وجع ، وإذا تكلم لم يقل شيئاً . وهو يعلم

في ذات الوقت ، أن علاجه ليس في يد الطبيب ، ولا الحكيم ، ولا الواعظ ، وإنما هو في يد الأديب أو الفنان .

فهو في (حالة) ، هذه الحالة ، لا ينبغي أن توضع موضع «تفكير» وإنما يجب أن توضع موضع «تعبير» ، ومن هنا كانت الاستجابة الأدبية والفنية لهذه الحالة الحضارية .. الموسيقى (الأكثرونية) ، الفن (السوريالي) أغاني الحنافس ، مسرح العبث أو اللا معقول ، وأخيراً الموجة الجديدة في السينما ، والرواية الجديدة في الأدب .

التعبير وليس التفكير:

وتفسير ذلك حضارياً .. لا فلسفياً ولا سيكولوجياً ، أن إنسان الحضارة الغربية عندما أحس بعجزه عن أن يحيل الفن إلى واقع ، لم يجد بدلاً من إحالة الواقع إلى فن ، ولما كان قد سمى الفكر والتفكير ، وكل ما من شأنه أن يحيل ذاته إلى موضوع ، اضطر أسفاً أو غير أسف أن ينبدد للمتلق والنظام والمحاولة ، ليلتقي بالأشياء لقاءً حياً مباشراً ، وكأنه يستشوق صباح الحياة الأولى ، بعد أن ودع فجر الحضارة الأخير .

ولكن ... إذا كان «التعبير» ، هو البديل الحضاري للتفكير ، فعل أي نحو وبأي شكل يجيء هذا التعبير ؟

هذا هو السؤال الذي كانت الرواية الجديدة في الأدب ، مثل غيرها من الفنون الجديدة هي الإجابة للمباشرة عليه !

فالرواية الجديدة ، بعكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى ، التي حاولت أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربي ، فور خروجه من الحرب العالمية الثانية ، كانت أروعها تعبيراً عن هذه الأزمة ، لأنها كانت أكثرها اتساقاً مع المضمون وأشدّها تجانساً مع أزمة هذا الإنسان ، فالرواية القديمة سواء عند «بروست» ، «جويس» ، «فرجينيا وولف» ممن كتبوا قصة تيار الوعي ، أو عند «أراجون» ، «بريتون» ، «بول إيلوار» ممن كتبوا شعر اللاوعي ، أو عند «كافكا» ، «كامي» ، «جان بول سارتر» ممن كتبوا الرواية الوجودية ، هؤلاء جميعاً ، حاولوا أن يعبروا عن أزمة الإنسان الجديد ، عن تفككه وتفصله ، وقهره والمحصار ، وفقدانه اليقين في كل شيء ، وانتظاره لشيء لن يقع أبداً .

ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجديدة ، بطريقة (كلاسيكية) نموذجية ، صاغوها في

قالب الأدب التقليدي فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع فحواه ، فهم قد شعروا بالأزمة الجديدة ، ولكنهم عبروا عنها بطريقة قديمة ، فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يتردون على هذا الشكل القديم ، ويأتون بشكل آخر جديد ، يتجانس في التعبير مع ما يشعرون به ، وبذلك يعبرون عن الإحساس الجديد ، بطريقة أخرى جديدة ، فيكونون صادقين وحقيقيين في وقت واحد .

وهكذا نجد أن (الرواية الجديدة) ، تلتخص في أنها طفرة .. طفرة لم تقف عند حدود المفسون كما فعل كتاب الرواية (السيكولوجية) أو الرواية الوجودية ، ولكنها تعلت المفسون ، لتناول الشكل أيضاً .. فكانت طفرة في الشكل والمفسون جميعاً .

الأشياء لا الأشخاص :

فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بلطف الإغريق القديم ، ولا بلطف الوجودي الحديث ، وإنما من الممكن أن يكون الخوف بطلا ، أو الانتظار أو الللل ، ومن الممكن أيضاً أن يكون البطل بيتاً في الطريق ، أو شارعاً في المدينة ، وجسراً في قرية ، المهم أنه لم تعد هناك بطولات فردية ، وليس من الضروري أن تكون الشخصيات من البشر ، فحياتنا ليست كلها مليئة بالأشخاص ، وإنما هي مليئة أيضاً بالأشياء ، أو بالأحرى مليئة بالأشياء التي تتعلق بالأشخاص .

وعالم الرواية الجديدة مليء بالأشياء ، إنه تشيؤ العالم أو تشيؤ للعالم ، وهذه الشيئية ، هي حجر الزاوية في بناء الرواية الجديدة ، وهي التي أشار إليها الفيلسوف المعاصر « مارتن بوير » عندما قسم العلاقات الإنسانية بين الأشخاص والأشياء ، وذهب إلى أن العلاقات الإنسانية يمكن تحويلها إلى علاقات شيئية ، أي علاقة الإنسان بشيء فإذا انحلت إنساناً وسيلة أو معلقة ، فقد حوّلته إلى شيء ، وإذا أُجيبَت امرأة لما لها فقط ، فقد حوّلها إلى شيء ، ويتخلص « مارتن بوير » من هذا كله ، إلى أن مُسأة الإنسان في العصر الحديث ، هي أنه قد حول كل ما هو إنساني إلى شيء . مجرد من الإنسانية ، وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين إلى كلمات على الورق .. إلى إيصالات ، إلى شيكات ، إلى أذونات ، إلى شهادات استقار ، إلى موافق زواج .

ومعنى هذا أن الإنسان قد رد كل ما حوله إلى عناصر أولية ... إلى أشياء ... فإذا أصاب

الإنسان حزن أو يأس أو ضياع ، فذلك لأنه يائسانته قد قضى على هذه الإنسانية ، وراح يحترق آلامه (الرومانسية) ، وعذاباته (الوجودية) ، أما مدرسة الرواية الجليدية ، فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية ، وسلمت لها بلداً من أن تبكى عليها ، أى أنها اتخذت موقفاً من مسألة إنسان هذا العصر.

ومن هنا كان اتفاق كتاب (الرواية الجليدية) ، على ضرورة صنع قوالب فنية جديدة ، تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الإنسان بما هو غير إنسانى ، وعن الحياة بما هو على التقيض من الحياة .. وهذا هو ما نجده بشكل صارخ فى روايات (الأساتيك) «لآلان روب جريه» ، (والدوائر) . «لناتالى ساروت» ، و (شخص ما) «لروبير بانجيه» ، فكتاب هذه الروايات الثلاث أبدعوا أجواء غريبة وغير مألوقة ، وعوالم غير عادية .. غير عادية على الإطلاق .
فالعلاقات المنطقية بين الأشياء انحطت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، والمكان انعدم .. لأنه لا تحت هناك ولا فوق ، والزمان تلاشى .. لأنه لم يعد هناك قبل وبعد ، واللغة تحولت إلى إشارة ، والحركة إلى صمت ..

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية إلى الغاية ، أو الأسلوب الموصل إلى الهدف ، أهي لم يقتصر الأمر على اختيار هذه الأشياء جميعاً من قبيل (التكنيك) ، لأن الوسائل نفسها تحولت إلى غايات ، والأساليب أصبحت فى ذاتها هى الأهداف ... فالكلمة قد تفقد لذاتها لما فيها من موسيقى أو رشاقة أو رنين ، والصفحة قد تلون ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضع كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة فى الصفحة الواحدة ، لأنه إذا كانت الكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع فى حضارة ضائعة ، فلم لا تكون الكلمات ضائعة هى الأخرى ؟

«أنا هنا ، ولكن ليس بالطريقة التى أنت موجود بها ، فقط لو كنت تستطيع أن ترى كيف تعمل عيناي .. غلى يدور حولي ، وأنت تدور حول ظلك من المسير أن أفهم الآخرين .. إننى لا أعيش مثلهم ، إنهم فى الفراغ كالسلك فى الماء .. لما أنا فلا .. أنا نقب فى قاع نهر» ..

ويعلق «آلان روب جريه» على هذا للمقطع الروائى بقوله ، «إنه لو عاش الناس

بلا حركة ، ولو سلموا بأن يكونوا هذا (القنب في قاع النهر) ، لوجدوا الماء بأن يليم من كل الجهات ، ولرأوا كل التيارات تتكون بطريقة جديدة ، وعند ذلك يأخذ النهر مجراه الحقيقي .

البداية وليست النهاية :

إن كُتِّب الرواية الجديدة يؤكِّدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنتهي الرواية في أيديهم ، لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم بينها وبين المؤلف ، فهي تستسلم له تارة وتارة يستسلم لها هو ...

وهذا معناه أن الكاتب لم يعد متأكداً تماماً من أى شيء ، إنه لا ينظر إلى العالم نظرة يقينية ، فاليقين ليس من طابع هذا العصر ، ولا إنسان هذا العصر وهكذا لم يعد من الضروري أن يصنف المؤلف أبطاله بدقة أو يفهم أو يوعى ، فنحن لا نعرف ما هي ملامح بطل أو بطلنة رواية (العام الماضي في مارينباد) « لروب جرييه » ، إن صُح أن هناك بطلاً أو بطلنة ، فالبطل والبطلنة لا يعرف أحدهما الآخر ، وإنما يجنل للرجل أنه يعرف المرأة ، ونحن لا نعرف من هما بالتحديد .. فنحن أمام شخصيات ليس من الضروري أن تكون مكتملة أو معددة .

وليس في الرواية (حذوة) ، أى حدث يقع ثم يتطور ويتعقد وأخيراً ينحل لأن هذا الإطار غير واقعي ، أو لم يعد واقعياً ، فلا يوجد في الواقع مقدمات وعقد وحلول ويمثل هذا التزيب المنطقي ، وإنما هي طبيعة العقل الإنساني كما يقول الفيلسوف الألماني « كانط » ، الذي يمشى على قواعد يفرضها على الواقع ، أما الواقع الإنساني كما يقول « آلان روب جرييه » ، فهو كالعنكبوت يفرض قيوده ، وقواعده ، ويجعل هذه القيود والقواعد معطيات تمشي عليها الحياة اليومية .

وهذا ما عبر عنه « آلان روب جرييه » بقوله : « لن تكون الأشياء انعكاساً باهتاً لنفس البطل المهمة ، وصورة لآلامه ، وظلاً لرغباته ، بالأحرى ، إذا حدث واستخدمت الأشياء لحظة واحدة كمساعدة للأهواء الإنسانية ، فلن يكون ذلك إلا بصفة وقتية . لن تقبل الأشياء طغيان المعاني إلا ظاهرياً .. لكى تكشف لنا إلى أى مدى تظل غريبة على الإنسان » . وإذا كانت الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ، كما خلفها « بلزاك » وروائيو القرن التاسع عشر ، تعد في نظر « آلان روب جرييه » فكرة قديمة وبالية ، وإذا كان هو شخصياً قد تخلص منها باستعادهما بكل بساطة ، فإننا نجد كاتباً آخر مثل « ميشيل بيتر » يتخلص منهما

بالتامهما إن صح هذا التعبير ، وهاتان هما طريقتا التخلص من الشخصية والقصة ، عند كتاب الرواية الجديدة ، في الحالة الأولى يكتسب العالم الخارجى ما فقده الإنسان من أهمية ، ويصبح علماً جامداً لا ينفذ إليه أحد ، عالم يكفى الإنسان بالنظر إليه ، لأن الأشياء فيه لم تعد ملكاً للإنسان ، وإعنا العكس هو الصحيح . أما في الحالة الثانية ، فإن العالم الخارجى سرعان ما يتحطم ويصبح ذريعة لوعى لا يجد ما يستند إليه ، لا في الخارج ولا في الداخل وتصبح الشخصية لقمة سائفة لما بين الطلئين .

ففي رواية (التغير) «لميشيل بيتور» ، رجل يدعى «ليون ويلمون» ، يعمل بين روما وباريس بحكم عمله في الدرجة الأولى ، بالقطار السريع ، ويجرى وقائع الرواية في أثناء جلوسه لمدة اثنين وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة في هذا القطار .. باريس روما .. وتلور أحداث الرواية خلال حوار مستمر يعقده «ليون ويلمون» بينه وبين نفسه ، غلطياً ذاته بصيغة «أنتم» .. فقد أقلق دونه الباب في مقصورة القطار ، كما يقفل على الإنسان وعيه وضيمه وفكره ، وتتوالى الأحداث على شكل تأملات حوارية مستمرة .

ويبدو بطله حينذاك أن يطلق زوجته في باريس ، من أجل الاقتران بزوجة أخرى في روما ، ولكن «ميسل» تكتشف أن حبه لها ، إنما هو تكرار لتجربة حبه من «هزيت» زوجته الحالية وأم أولاده ، وذلك حين قضى معها شهر العسل في مدينة روما ، وعلى الفور تبتعد عنه كما يتبتعد عنها هو الآخر .

والخطأ كل الخطأ في تصور هذه الأحداث ، كأنها أدب ذاتي ، أو تفسير نفسى ، إذ لا يوجد شيء ينتمى إلى ما يسيغه اللاشعور أو التصور الذاتى المحض على الوقائع ، وكل الأحداث تنساب بين قضبان وعى متطلع إلى الوجود ، في صورة ظاهرة بسيطة ، بغير أدنى تعقيد نفسى أو (ميكولوجى) .

صحيح ، أن الكاتب أراد أن يعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة ، لكن يكفى أن نقرأ الرواية باتباعه ، لكنى ندرک أنه لا يريد ولا يريد منا أن نعرف ما إذا كان البطل سيتخطى عن زوجته لكي يتزوج الأخرى ، أم لا .. فالتغير في حد ذاته هو ما يعنيه .

والذى يعنينا الآن هو أنه إذا كانت الرواية قد ظلت حتى القرن العشرين مرتبطة بالبطل ذى الشخصية المعروفة المخددة ، أو إذا جاز التعبير ، ذى السجل الملقى المعروف ، فإن أهمية البطل قد زالت عنه في الوقت الحاضر ، وأصبح على الرواية الجديدة أن تثبت قدرتها على

الحياة بدونه ، كما أنه إذا كانت الرواية فيها قبل الرواية الجديدة ، تروى إحدى القصص بأسلوب عجب ، وتستهدف إقناع القارئ بصحة ما يقرأه ، فإن الكاتب الروائي اليوم كما يقول « روب جرييه » تكن في قدرته على الإبداع المردود الاقتداء بأى نموذج ، ومن هنا كان زوال الرواية حسب المفهوم التقليدي للكلمة ، وظهور اللا رواية أو القالب المضاد للرواية ، أو ما يعرف بالرواية الجديدة .

الشكل وليس المضمون :

ويفرق « آلان روب جرييه » بين الشكل والمضمون ، بل يرجع المنصرين إلى الشكل ويعطى هنا الأخير أهمية قصوى ، مرتبطة بطبيعة الحال ، بالأهمية التي يوليها للأشياء ، فإذا كان كتاب الرواية التقليدية ينهجون إلى القول بأن « العالم هو الإنسان » ، فعند « روب جرييه » أن (الأشياء هي الأشياء ، والإنسان ليس سوى الإنسان) .
وعنده أن الأشياء خارجية ولا معنى لها ، وهو لا يهدف إلا إلى وصفها فهو يقول : « وصف الأشياء هو الوقوف خارجها ، وأمامها طواحية ، لا يتعلق الأمر إذن بتملكها أو إرجاع أى شيء إليها ، ولأنه أى الكاتب ينظر إليها منذ البداية على أنها ليست الإنسان ، تظل دائماً في مأمن من الإنسان » .

والوصف كما يقول « روب جرييه » هو الوقوف على استقلال الأشياء ، ووصلها من الخارج ، وتسجيل ما بينها من مسافات وأبعاد ، وهذا ما يعبر عنه بقوله : « إن تسجيل المسافة يبقى وبين الشيء » ، والأبعاد الخاصة بالشيء ، والمسافة بين الأشياء ، وإصرارنا على أن كل ذلك مسافة فحسب ، يعنى تقريرنا أن الأشياء هنا ، وأنها ليست سوى أشياء ، وأن كلا منها محلود بنفسه » .

وعند « آلان روب جرييه » أن « النظر » ، هو غير ما يتيح الفرصة لتسجيل المسافات ، ذلك أنه لا يتم بالألوان ولا بالظلال ، ولا يعبأ بالبرق ولا بالشفافية وإنما هو يتم بالحدود والمسافات ، وبالتالي فإن النظر أو النظرة هي التي تساعد الإنسان على تحديد مكانه من العالم .
وهنا تنشأ التناحية بين العالم والإنسان ، بين الذات والموضوع ، بين الشكل والمضمون ، وهنا أيضاً يصبح العمل الفني شأنه شأن العالم ، شكل حى .. كائن عضوى .. لا حاجة إلى تبريره . وهنا كذلك يكن في شكل الرواية حقيقتها ، بل ويكن معناها العميق ، أى

مضمونها ، وهنا أخيراً يصبح الحديث عن مضمون الرواية كما يقول « آلان روب جرييه » ، وكأنه شيء مستقل عنها ، ومثل هذا الحديث يعنى محر هذا اللون الأدبى كله من عالم الفن . حقاً .. إن العمل القضى كما يقول « روب جرييه » ، لا يتضمن شيئاً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بل يذهب هذا الزائد إلى القول بأن الفنان الحق ليس لديه شيء يقوله ، وإنما لديه أسلوب فى القول ، ودليله على ذلك أن الأسلوب هو غالباً ما يتبقى من أعمال كبار الكتاب الروائيين . وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الرواية الجديدة بحث ... بحث يوجد معانيه تبعاً بنفسه ، هل للحقيقة معنى ؟ هذا سؤال لا يستطيع الفنان المعاصر أن يجيب عليه ، إذ أنه لا يعلم شيئاً عن الجواب . كل ما يمكن أن يقوله ، هو أنه ربما سيكون لهذه الحقيقة معنى ، بعد أن يمر علينا ... أى بعد أن يبلغ عمله نهايته ، ويصل إلى منتهاه » .

ليس للماضى ولكن المضارع :

وهكذا تحولت الرواية الجديدة شيئاً فشيئاً إلى موضوع للبحث ، بعد أن كانت موضوعاً للفهم ، فإذا كان الروائيون فى الماضى قد اجتادوا أن يصفوا (قصة) تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان ، مما حدا بهم إلى اللجوء إلى الفعل الماضى وليس الفعل المضارع ، فإن الرواية الجديدة تروى لنا قصة فى سبيلها إلى الحوادث ، قصة تبقى أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلا يبحث عن ذاته ، وتكتمل صورته كلما استلرد فى الحديث ، ومن هنا كان التجاء الرواية الجديدة إلى الفعل المضارع .

فكاتب الرواية الجديدة ، لا يكتب وفقاً لخطة مسبقة ، ولا بناء على تخطيط سابق ، وإنما هو يسلم نفسه لروايته ، ويتركها لتضمرها القضى ، يتركها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتعلم عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع .

إنه يختار البداية ، ولا يعلم شيئاً عن النهاية ، فالبداية هى التى تقود إلى النهاية ، وعندما يسك بالقلم ويشرع أمامه الورق ، لا يعلم شيئاً عن جوهر العالم الذى يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والحياة وفقاً لإيقاع خطاه ، إن الرواية الجديدة تكاد تبحث بنفسها عن نفسها ، وهى تبقى نفسها كلما تقدمت فى طريق البحث عن ذاتها ، وعلى ذلك فهى ليست أداة للتعبير

عن حقيقة خاصة ، ولا معنى إذن لرجوعها إلى الواقع اليومي .. وهذا هو ما عناه «روب جرييه» بقوله :

« أنا أبني ولا أنقل ، هذا ما كان يصبر إليه «فلوير» ، بناء شيء من لا شيء ، بناء شيء يقف وحده دون أن يحمده أوبستد إلى أي شيء آخر خارج العمل اتقى نفسه ، هذا هو ما تتطلع إليه الرواية الجليدية » .

ليست الذات ولكن الموضوع :

على أنه إذا كانت قصة تيار الوعي عند «بروست» ، وجويس ، وفرجينيا وولف ، قد صدرت عن فلسفة (التحليل النفسي) ، وصدر شعر اللاوعي عند «أراجون» ، وبريتون ، ويول إيلوار ، عن الفلسفة (السيمالية) ، وكانت الرواية الوجودية عند «كافكا» ، وكامى ، وجان بول سارتر ، هي الوجه الأدبي للفلسفة (الوجودية) ، فإن الرواية الجليدية يمكن إرجاعها إلى فلسفة الظواهر أو للنهج (القنومولوجي) الذي وضعه الفيلسوف الألماني «أدموند هوسرل» ، ألا وهو منهج (الوصف البحث للظاهرة) ؟ ..

فبعد كتاب الرواية الجليدية بصفة عامة ، وعند «آلان روب جرييه» بوجه خاص أن مادة الفن ليست في الذات وإنما هي في الموضوع ، أي في العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه هو «الشيء» ، وبذلك تسقط الذات الإنسانية بما تتطوى عليه من أحداث تجري في الزمان ، ليحل محلها الشيء الموضوعي بما يتصف به من ثبات في المكان .

نريد أن نذكر هنا الإنسان قد ظل حتى الآن يُسقط انفعالاته وتصورات وأفكاره على الأشياء حتى أفقدها شخصيتها الخاصة ، فبعد «آلان روب جرييه» ، أن الأشياء تتمتع بوجود مستقل تماماً عن الإنسان ، وليس على الأديب إلا أن يخلصها من الطابع البشري الذي اعتدنا أن نراها عليه ، بأن يفرجها من نطاق ملاحظته العقلية لكي يصفها وصفاً بحتاً ، يرتد بها إلى نسيجها الأصلي الأول . وبذلك يصير الأديب كما يقول جرييه «كمنكيوت ساكن وسط نسيجه» ، أي أنه لا يتدخل ، وإنما يسجل ويقيس من المنطقة التي يقف فيها » .

فالإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يرد له نظره ، ولكنه في الوقت نفسه لا يرفض الصلة بالعالم ..

ولكن هل معنى هذا أن كاتب الرواية الجديدة قد طرح التزعة البشرية ، أو مجرد أدبه من كل طابع إنساني ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، ولكنه يعنى فى المقام الأول أن الرواى الحديث قد أخذ يبتعد عن رواية التجربة والاعتراف والمعاطفه ، ووجهه إلى الاهتمام بالشكل والأسلوب والتجريب المستمر على اللغة ، وذلك بعد أن قطعت الرواية الجديدة ، خطوات واسعة باعدت فيها بينها وبين الحياة الطبيعية والتزعات البشرية .

وإذا كانت هذه الظاهرة التى يمكننا أن نسميها بإطراح الإنسانية ، أو تعرية التعبير الأدبى بقدر الإمكان من التزعات والعواطف البشرية ، قد ظهرت بشكل صارخ عند كتاب الرواية الجديدة ، فإننا نستطيع أن نرصد بها إلى الفيلسوف الأسباني « أورتيجا » أى جاسيت ، الذى كان أول من دعا إلى تجريد الفن من التزعة البشرية ، فأصبحت هذه الكلمة منذ ذلك الحين اصطلاحاً شائعاً فى لغة النقد الحديث . ١٩٢٥

والفكرة الرئيسة عند هذا الفيلسوف ، هي أن الإحساس الإنسانى الذى يثيره العمل الفنى يصرفنا عن قيمه الفنية ، وخصائصه الجمالية ، وإنما نتحقق لنا المتعة الجمالية الخالصة فى حالة الجمال المجرد من كل هدف ، البعيد عن كل غرض ، وعندما يطبق هذا الفيلسوف فكرته هذه على عصور الفن المختلفة ، نراه يعل من شأن كل أسلوب فنى يحول الأشياء أو يحورها بقصد تعريتها من حضورها الإنسانى ، فالتجريد فى الفن معناه تحويل الواقع وتغييره ، وهو يعطى على نزعة التجريد من البشرية ، وهذا هو ما يوضحه « جاسيت » بقوله : « إن المتعة الجمالية التى يشعر بها الفنان الحديث تأتى من هذا الانتصار على كل ما هو إنسانى » .

ولكن ما معنى التجرد من الإنسانية أو طرح التزعة البشرية ؟

معناه استبعاد الحالات العاطفية الطبيعية ، وتحلية التعبير الأدبى ما أمكن من الصفات البشرية ، فالذات مثلا فى الرواية الجديدة ، قد أصبحت نوعاً من (الجو الوجدانى) المحايد ، وكما أوشكت أن تقع فى العاطفية أو العنصرية ، لجأ الكاتب إلى عناصر تزيد من صلابتها ونحشوتها ، وهذا ما نراه بشكل واضح فى روايات « آلان روب جرييه » ، التى لا تعرف الفرح ولا الألم ، ولا تبرز الكتابة باللموع ، ولا تربط الواقع بالأحلام ، وإنما هى ترف فى جو من التأمل الخالص المحايد .

وليس فى سطور رواية من رواياته قم نغسية أو أيديولوجية ، وإنما تقتصر الحركة فيها على

حركة اللغة والصور الشيئية ، وكأنما الكاتب الروائي يفتش أن يضبطه القارئ متلبساً بمعاطفة من
المواطف البشرية للألوة ، إن الإحساسات اليومية المعتادة ينبغي أن تصبغت في الرواية
الجديدة ، بحيث تصبح الرواية كالقصيدلة التي يصفها الشاعر « بول فاليري » بأنها « عيد
للعقل » ، تحتوي كما يقول أيضاً على أشياء لا يمكن أن يتصف بها في العادة أى إنسان ، ذلك
لأن الجهد القنى ، شأنه في ذلك شأن العمل العلمى ، يحصى على شىء غير إنسانى ، ومن هنا
كانت تسمية الرواية الجديدة ، بالألا رواية .. ولكن .. هل معنى إطراح الترحمة الإنسانية
القضاء على الإنسان ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، فإن تجريد المضمونات ووردود الأفعال النفسية من طابعها البشرى ،
بقصد إعطاء العقل الأدبى أو الذات الروائية حريتها غير المحدودة في التخيل والإبداع ،
لا يعنى القضاء المبرم على الإنسان ومكانة الإنسان ، فالرواية الجديدة كما يقول « آلان روب
جرية » ، لا تهتم إلا بالإنسان ، ومكانته في هذا العالم وعلى الرغم من أن الشخصية بمعناها
التقليدى لا وجود لها في روايات هذا الكاتب ، فإن الإنسان مائل فيها باستمرار ، وهذا ما عبر
عنه بقوله :

« الإنسان مائل في كل صفحة ، وكل سطر ، وكل كلمة .. من رواياتى ، حتى لو وجدنا
فيها كثيراً من الأشياء الموصوفة بدقة ، فإن هناك أولاً ودائماً المين التي تراها ، والفكر الذى
يعاود رؤيتها ، والعاطفة التي تغير من شكلها ، والأشياء واقعية كانت أم خيالية ، لا وجود لها
الته في رواياتنا خارج الإدراك الحسى عند البشر » ..

« إن أبا الهول أسمى يسأنى ، وليس لي أن أحاول فهم كلمات اللفز الذى يطرحه على » ..
ليس هناك سوى جواب واحد ممكن .. جواب واحد لكل شىء .. الإنسان .

ليس الفهم ولكن المخلوكة :

وهكذا نرى أن إيجاد هذه الأساليب الجديدة في « التعبير » ، الختالية من طابع « التفكير »
وما يستتبعه التفكير من منطق أو نظام أو معقولة ، إنما هو مقصود في ذاته ، لكي يؤدي في
النهاية إلى إيجاد عمل فنى متكامل ، يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدي إلى متعة فنية
هى الأخرى من نوع جديد .

ولا يفهم من هذا أن الرواية الجديدة إذ تتبذ الشكل التقليدى القديم ، تتبذ معه المضماتين

الإنسانية التي كان يحتويها هذا الشكل ، وما تحويه هذه للمضامين من قيم ومبادئ وأخلاق ، فكتاب الرواية الجديدة في تأثرهم بالنهج (الفنونولوجي) الذي وضعه الفيلسوف الألماني « هوسرل » ، منهج الوصف البحث للظاهرة ، وفي نبتهم في الوقت نفسه لأساليب الرواية التقليدية من وصف (سيكلوجي) أو (ثيولوجي) أو (وجودي) للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، إنما يشيدون علماً جديداً ، وإن كانت لبناته هي لبنات العالم القديم . فالجديد هنا هو في وضع هذه اللبائن ، وفي إقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة في الرواية الجديدة ، ولكنها موضوعة في ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأشياء قائمة ، ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التي قامت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا أو كيف وقعت ؟

وعلى ذلك ، فالقيم وللبادئ والأخلاق كلها موجودة في الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد ، أو بشكل خفي أو غير مرئي ، لأن كتاب الرواية الجديدة يمتنعون تماماً عن إصدار الأحكام ، ونخاصة أحكام القيمة أو الأحكام التقويمية . وقد نجح للقارئ أنه لن يستطيع بحال من الأحوال أن يفهم هذا كله ، أن يحل هذه الألغاز ، أو يفسر هذه الأحاسيس ، أو أن يعيش لحظة واحدة في صفحة من صفحات الرواية الجديدة ، ولكن توهمه سرعان ما يتبدد ، عندما يعلم أن الكاتب الممتاز من كتاب الرواية الجديدة ، هو من يحمله يألف هذه العوالم الجديدة ، ويعيش فيها كما لو كان يعرفها من زمان . لأن براعته لا تتمثل في مقدرة على الإقناع أو الإقناع ، بل في قدرته على إثارة الإدراك ، ومن هنا كان اعتماد كتاب الرواية الجديدة على المدرك الحسي لدى القارئ .. على ما في الكلمة من موسيقى ، وما في العبارة من إيقاع ، وما في الصورة من أبعاد ، بل وعلى ما في الصفحة من تشكيل .

وأقول المدرك الحسي ولا أقول المدرك الذهني ، لأن كلمة الفهم لا تعني شيئاً ، فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً لأنه لا يحسنو حنو « بلزك » ، أو ظويزر ، أو إمبل زولا ، أو غيرهم ممن يقدمون للقارئ مادة مهضومة حتى من قبل أن تؤكل ، وإنما كتاب الرواية الجديدة يحبون المشاركة هي مهمة القارئ ، مشاركة الشخصية تجربتها ، وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه .

ولعل هذا هو السبب الذي جعل كتاب الرواية الجديدة ، يعتمدون إلى جعل مهمة القارئ

أكثر صعوبة ، وبالتالي أكثر إيجابية ، فالقارئ لم يعد هو المطلق السلي ، وإنما أصبح المشارك الإيجابي ، وسواء عمد كتاب الرواية الجديدة إلى تصوير الأشياء كما عند « روب جريه » ، أو إلى تصوير الواقع كما عند « ناتلى ساروت » ، أو إلى الحوار الدائلي كما عند « ميشيل بيتر » ، فالقارئ مضطر إلى استكشاف ما وراء الكلمات ، أو ما وراء الوصف الموضوعي ، مما يمكن تسميته (بفونولوجيا) الرواية .

ومن هنا كانت العلاقة بين كتاب الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند « روب جريه » ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كما عند « روبر بالجييه » ، وبينها وبين الفن التجريدي الحديث كما عند « ناتلى ساروت » ، ومن هنا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأعمال إلى أية لغة أخرى غير لغتها الأصلية ، دون أن تفقد الكثير من أصالتها وطرافتها ، وما فيها من ابتكار وإبداع .

وهذا كله هو ما عبر عنه « آلان روب جريه » بقوله :

« إن ما يقدمه الفن للقارئ أو للمتلقي إنما هو طريقة للحياة في عالم اليوم ، وللشاركة في إيجاد عالم الغد ، ولبلوغ هذه الغاية ، تطلب الرواية الجديدة من الجمهور أن يثق في قدرة الأدب ، وتطلب من كاتب الرواية ألا يتجمل من الاشتغال بالأدب » .

جدية الرواية الجديدة :

ولهم الآن ، أن هذه جميعاً معايير نقدية في أيدي الناقد والقارئ على السواء ، بعكس ما يظن البعض من أن الرواية الجديدة شيء لا تحكمه قواعد ولا أصول ، وبالتالي لا يمكن تمييز الجيد فيه من الرديء ، وبالتالي أيضاً يستطيع أى عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة .

وليس أدل على جدية الرواية الجديدة ، من انتشارها في هذا المدى القصير ، وغزو كتابها لدور النشر واستديوهات السينما ، وشاشات التلفزيون ، بل وللجوائز العلنية الجديدة بالاعتبار . ومنها تضاربت الأقوال في جدية الرواية الجديدة ، فالذي لا يمكن إنكاره هو أن الرواية الجديدة انجاء جديد أتى على للقومات التقليدية لهذا اللون من الأدب . ولم يكن ليتسنى لهذا الانجاء الجديد أن ينجح إلا في وقتنا الحاضر ، عصر التجريد في الفن التشكيلي ، واللامعقول في الفن المسرحي ، (والسوريالية) في الفن التشكيلي ، والموجة الجديدة في

السيتا ، والصيحات الجديدة في الموسيقى والغناء والأفلام التسجيلية .

إن الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة ، أعقد وأعمق وأثري بالمشاعر الجديدة من الروايات التي يملأها الإطار التقليدي ، ذلك الإطار الذي انحصر فيه « بلزاك ، وفلوبير ، وبيروست ، وسيلين » وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك فإن الروائيين الجدد يسعون بالطول والعرض والعمق لابتكار أشكال مغايرة ، تعبّر عن أحاسيسهم للمغايرة .. تلك الأحاسيس الجديدة ، التي عجزت الأشكال التقليدية عن احتوائها واحتوتها بالفعل الأشكال الجديدة .

غير أن جديد النصف الثاني من القرن العشرين هو الذي سيق به كتاب المستقبل جانباً ليسمحوا لإحساساتهم الجديدة ، ورؤاهم الجديدة أن تخرج إلى الوجود من خلال الأشكال الجديدة .

إن كل مدارس الأدب والفن مرحلية ، وهذا شيء طبيعي طالما كان الواقع في تغير وتطور مستمرين ، فكل مدرسة تعبّر عن واقع ، وكل واقع متغير ، وهذا معناه أن للمدارس الأدبية والفنية لا بد وأن تتغير . وكما انضمت (الرومانسية ، والواقعية ، والطبيعية ، والتعبيرية ، والرمزية ، و(السورالية) ، سوف تخفى الرواية الجديدة ، إلا إذا كان لها ما يبررها من واقع الفن أو الفكر الإنساني للعاصر . أجل ، إن الرواية تجدد نفسها ، وهي تبحث إلحاحاً واحتياجاً حقيقين عن (التقاليد الجديدة) ، فلا تقفوا في طريقها ، ودعوها تخرج إلى الوجود لتحيّا وتعيش ، وهذا ما عبر عنه « آلان روب جريه » تعبيراً صريحاً موجزاً قال فيه : « لا نعرف ما ينبغي أن تكون عليه الرواية ، الرواية الحقيقية ، نعرف فقط أن الرواية اليوم ستكون تلك التي سنكتفيها اليوم ، وما علينا أن نشبهها بما كانت عليه بالأمس » .

نحن .. والرواية الجديدة :

والسؤال الآن هو هذا

هل نستورد الرواية الجديدة شتلة خضراء نزرعها في أرض الواقع العربي ليحدو حدودها كتابتنا للمعاصرون ؟

في رأيي أن الرواية الجديدة نبات أجنبي خالص ، وأن اقتلاعه من أرضه نباتاً أخضر ، لزراعته في واقعنا العربي للمغائر ، إنما هو (تهجين) أدبي لا ينفع وقد يضر ، وإنما الذي ينفع

هو استيرادها (تماراً) ناضجة وطازجة ، ننتوقها ونهضمها ، لا على سبيل الاستهلاك وإنفاق العملة الصعبة ، ولكن على سبيل التمثيل والاستيعاب . والإفادة منها في التعبير عن ذاتنا الأصلية ، برواياتنا الخاصة التي تعبر عن كل ما فينا من هموم ، وعن كل ما يحسوننا من أشواق ، دون أن ننزل في ذات الوقت عن التيارات الإبداعية في علمنا للمعاصر .

فقد جاء الوقت الذي يحتم علينا أن نفتتح على كل الحركات الأدبية الجديدة في العالم من حولنا ، انطلاقاً من أن الآداب العالمية لا تكف عن تبادل الأخذ والعطاء منذ عصر الأساطير . وأنها تنجبه نحو مزيد من التفاعل بحكم تداخل المصائر الإنسانية في شتى أرجاء العالم . وأن ظهور ما يمكن تسميته بالوعي العالمي لدى إنسان العصر الحاضر . يجعلنا أكثر حرصاً على أن يكون أدبنا الإبداعي نتيجة لوعي أصيل وثيق الصلة بالبيئة من ناحية ، وسعي دموبي لإيجاد الأشكال الفنية القادرة على التعبير عن هذا الوعي من ناحية أخرى .

وليس أدل على ذلك من أن هذه الحركات الأدبية الجديدة نفسها توشك أن تكون ثمرة لقاء صحي وحققي بين الثقافات ، بحيث تعود فتلقي بدورها بعد ذلك في نفس الثقافات التي أخذت منها ، كما تمتد إلى ثقافات أخرى :

ولا جدال في أن رواد الرواية الجديدة قسموا أعمالاً جادة ، وقاموا بتجارب جريئة في فهم الرواية ، وإن أفضل ما يقال فيهم هو ما قاله الفيلسوف الأسباني للمعاصر أورتيجا إي حاست ، في آلان روب جرييه باعتباره أحد زعماء هذه الموجة :

« إن المهمة التي يضعها أمام نفسه هائلة ، إنه يريد أن يخلق من العدم ، وأتوقع فيما بعد أن يكون مايطمح إليه أقل ، وما يحققه أكثر ! » .

الصرخة السابعة عشرة

« جان بول سارتر »

الإنسان محكوم عليه بالحرية !

« هذه الحرية كم بحث عنها .. كم كانت قريبة
مضى بالقدر الذي لم أكن قادراً معه على
مشاركتها .. على لمسها .. فلم تكن هي إلا أنا ..
أنا حريق .. أنا محكوم على بأن أكون حراً .. لماذا
أصنع بذلك ؟ ما عساني صانع بكل هذه
الحرية ؟ » .

« ج . ب . سارتر »

« أى نعم لا هو الحلم ، ولا هي اليقظة ، وقد آن لنا أن نعرف .. هل نريد أن نستيقظ أو
ننام ؟ » .
« إننا بنفس الحجارة نستطيع أن نبني للحرية قبرا ، ونستطيع أن نشيد لها معبداً .. » .
« إنه حق مقابض الجلاذ لا تعفينا من أن نكون أحراراً » .
« عندما يعطى الإنسان للتاريخ غاية ، فإن كل شيء فيه يأخذ معناه .. » .
« إنني مسئول عن كل شيء » ، ومسئوليقي تمتد إلى تلك الحرب التي اشتركت فيها
كما لو كنت أنا الذي أطلتها .. » .
« إن الإنسانية تحدق بعينيها إلى كل ما يفعله الإنسان ، لكي تتخذ منه قانوناً تسير على هديه
وتعمل بمقتضاه » ..
« الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، ففي شرعت فيها ، إن طوعاً أو كرهاً ، فأنت
ملتزم .. » .

تلك كانت بعض كلماته ، وهي الكلمات القوية الهادرة التي كانت أشبه بعاصفة على العصر ، أو صرخة احتجاج في وجه عللنا للمعاصر ، وبألها من كلمات كان لها دوى المذائع وصوت طلقات الرصاص ، بحيث أحدثت أثرها البالغ وتأثيرها البالغ في وعى الشبيبة المعاصرة ، بمن راحوا يرددونها في الحى اللاتيفى ، وفي جميع أحياء باريس وهم يرفعون شعارات تلك الفلسفة (الوجودية) الجديدة ، التي تقف في وجه طغيان النازى ، توقف غفاة البشر ، وتفجر أبعد وأروع مافى أعماق الإنسان ، وتشير بخلاص إنسانى من نوع جديد ، وتعبد إلى قاموس العصر كلمات كان الناس قد نسوها من زمان .. للوقوف والبطولة والنضال ، الاختيار والقرار والمصير ، الحرية والمسئولية والالتزام ... وغيرها من الكلمات التي كانت تخرج من فم ، وتسيل على قلمه ، ويتلفها الناس ، فإذا هى منشورات ثورية توزع على جميع المواطنين ، وتبش بالمواطن العلمى أن يتنود عن الحرية في أية رقعة على خريطة العصر . إنها كلمات حية وحقيقية ، فيها طعم الماء ورائحة الدم ، تحولت في حياة صاحبها إلى سلوك وفعل ، وترجمت في ضمائر الناس إلى موقف والتزام ، وذلك لأنها كلمات حاولت أن تربط بين السياسة والأخلاق ، أو بالأحرى حاولت أن تعيد السياسة إلى حرم الأخلاق ، إنها كلمات صاحب (الكلمات) ... كلمات «جان بول سارتر» الذي كانت حياته وأعماله تملآن وحيدة حية ، أوحياة واحدة ، يصعب منها الفصل بين الأديب الروائى ، والكاتب المسرحى ، بين الفيلسوف الوجودى ، ورجل السياسة ، بين المفكر الاجتماعى ، وعالم الأخلاق . فهو لاء جميعاً كانوا كلاً في واحد ، وكان هذا (الواحد) هو «جان بول سارتر» .. الإنسان الذى أحس بنبضات قلب العصر ، ولمفكر الذى صاغ عصره في فلسفة وجودية إنسانية ، والصحنى الذى تشبع وجهه بمأساة الجيل .

لقد حمل «سارتر» آلام العصر على كتفيه ، وتحمل مأساة الجيل بفكره الوجودى اللاذع ، وحسه الأخلاق الشجاع ، ونذر نفسه للدفاع عن الحرية في أية رقعة من العالم ، وعلمنا أن الشاعر ، والمناضل ، والسياسى ، والفيلسوف ، والصحنى ، ورجل الأخلاق ، يمكن أن يتوحدوا جميعاً في شخص واحد ، لأن هذا الشخص الواحد ، وإن كان فيه جزء من التاريخ المتغير ، إلا أن فيه أيضاً جزء من الأبدية الخالدة .

أجل إن (الثبات) لا تقف في وجه (الجدار) ، ولا (الدباب) تتعارض مع (دروب الحرية) ، ولا تعترض (الموسم الفاضلة) طريق (الشيطان والرحمن) ، كما لا تطفى

(الأيدي القذرة) على (موقى بلا قبور) .. ، ولا (سجناء الطونا) ، على (نساء طروادة) ، ولا (الوجود والعدم) ، على (الماركسية والوجودية) ، ولا (نقد العقل الجبلى) ، على (الوجودية فلسفة إنسانية) ، فهذه كلها كتابات « سارترية » ، « وسارتر » هو هذه الكتابات ، وهى ليست مجرد كلمات فوق الورق ، ولكنها أفكار تتوهج بالثورة ، وأحاسيس تتربى بالمأساة ، وآراء تشخص الداء وتصف له الدواء ، وتقوص فى ضمير العصر ، وتشعر إنسان عالمنا المعاصر بالفخر كلما تذكر أن قلبه كان ينبض وقلب « سارتر » فى عصر واحد .

ومن منا ينسى كلمات « سارتر » فى (جمهورية الصمت) ، وهو يصرخ بأعلى صوته دفاعاً عن الحرية . ومطالبة بالسوتلية ، وتأكيداً على معنى الالتزام ! ..

« ويسبب كل هذا فنحن أحرار .. لأن اسم النازى شبح فى أفكارنا ، فإن كل فكرة صحيحة هى انتصار .. ولأنه توجد شرطة قوية للغاية تريد أن ترغمنا على أن نلوذ بالصمت ، فإن كل كلمة لها قيمة إعلان مبادئ ، ولأنهم اصطادونا ، فإن كل حركة من حركاتنا لها ثقل الالتزام المقدس .. وكان كل اختيار لدى كل منا اختياراً حقيقياً شريعياً . لأنه كان اختياراً مباشراً فى وجه الموت .. » .

هذا هو « سارتر » .. الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة ، الإنسان الذى تحرر من كل مؤثر خارجى .. طبيعى ، أودينى ، أو اجتماعى ، والوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، فإذا كان لمصرنا جوه الخاص ، فقد كان « سارتر » هو التعبير الحقيقى والحقى عن هذا الجو .

نعم .. إن الحرية الباقية هى الاختيار الحر للكفاح من أجل أن نصبح أحراراً ، أى حرية الالتزام الذى يفرض معركة التاريخ ، لا حرية المتفرج من فوق قمة وحيلة خارج التاريخ .. الحرية الجوهرية التى لا يمكن انتزاعها من الإنسان هى أن يقول « لا » ، وتلك هى الفرضية الأساسية فى نظرة « سارتر » للحرية الإنسانية ، وقد يستطيع المفسر أو الألم فى لحظة من اللحظات أن يجعل الضحية تفقد وعياً تحت وطأة التعذيب ، وهذا يعترف ، ولكن حالماً يستعيد نورانية العقل معها كانت صفر مساحة العمل المتاحة له ، فهو يستطيع أن يقول فى وجه « لا » ..

وهكذا .. فالوعى والحرية متلازمان ، فإذا أمكن استلاب الوعى من الإنسان أمكن انتزاع هذه الحرية .

إن «سارتر» ينسب للإنسان نوع الحرية التي كان «ديكارت» قد عزاها لله ، وهو يصفها بأنها الحرية التي كان «ديكارت» سيمنحها للإنسان سرًا ، لو لم يكن محدودًا بالمعتقد (اللاهوتي) التي كانت في زمانه وفي عصره ، أليس الإنسان هو ظل الله على الأرض ، أو بالأحرى هو خليفة الله في الأرض ؟

وإذا كانت تلك هي نبوة «دستوفسكي ، ونييتشه» ، فإن سارتر هو وريثها الشرعي ، وإذا كان بين الثلاثة نوع من الاختلاف ، فهو في أن «دستوفسكي ، ونييتشه» فيلسوفان مجنونان ، على حين أن «سارتر» يقدم رأيه بكل نورانية العقل الحديث ، ويقدمه كأساس للعمل الإنساني والاجتماعي والأخلاقي .

إن وجود الإنسان عند «سارتر» يسبق ماهيته «هو» ، إنه يوجد أولاً ، ومن مشروعه الحر الذي يكون عليه وجوده ، يستطيع أن يختار ماهيته .

«وسارتر» يفهم هذه الحرية على أنها حرية فردية ، ويفهم قرار اتخاذ الماهية على أنه مشروع فردي ، وينظر إلى فعل التغيير بالنسبة للوضع على أنه مخاطرة فردية . لكن سارتر لا يريد أن يفهم هذه القضية وأن تفهم بمعنى (الحرية الداخلية) فحسب ، فالعبد حر بالفعل في أن يكسر قيوده ، لأن معنى القيود لا ينكشف إلا في ضوء الهدف الذي يختاره ، فلما أن يظل عبداً ، أو أن يفهم من أجل أن يمر نفسه من العبودية .

وهذا ما عبر عنه «سارتر» تعبيراً رائعاً ومروحاً قال فيه : «إن سر الإنسان لا يكمن في (عقدة أوديب) ، أو في عقدة قصه ، بل هو ، حد حرته الخاصة ، وقدرته على مقاومة التعذيب والموت .. لقد قدمت ظروف التضال لأولئك الذين اغتزلوا في سلك المقاومة السرية ، خيرة من نوع جديد ، فهم لم يحاربوا على المكشوف مثل الجنود ، بل كانوا في ظل الظروف متوحدين ، قتلوا في وحدة ... أسروا في وحدة .. واجهوا التعذيب متوحدين عراة في حضرة جلادهم ... للمسؤولية المطلقة في الوحدة المطلقة أليس هذا هو التعريف الكامل للحرية ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، تتقلنا مباشرة إلى البعد الثاني من أبعاد (الثالوث السارترى) ، أو (الثلاثية السارترية) .. وهو المسؤولية .

فالحرية تعايشتها المسؤولية ، وحيث يكون الإنسان حراً يكون مسئولاً عن هذه الحرية في جميع مجالات الوجود ... في انفعالاته وعواطفه ، وكذلك في إرادته ، حتى لقد تصوّر

الإنسان بحريته إلهاماً صغيراً ، فإننا نراه يربط هذه الحرية بمسئولية مماثلة ، بل إنه يذهب إلى أن الإنسان وقد حكم عليه بأن يكون حراً يحمل ثقل العالم كله على كتفيه ، بحيث يكون مسؤولاً عن نفسه وعن العالم .

وإذا نحن اعترضنا وقلنا إن « سارتر » نفسه قد عرف الإنسان بأنه حرية في موقف ، وأن هذا الموقف يتضمن اللا حرية والضرورة أحياناً ، لأجاب بأنه حتى في السجن أوفى الحرب أوفى أيدي الجلاد يظل الإنسان حراً ، لأن الإنسان قد اختار أن يكون في هذا الموقف ، إنه يقول في كتابه الخالد (الوجود والعلم) :

« كل ألوان النشاط متكافة . . يستوى أن يهاجر المرء كئوس الحذر ، أو أن يقود الشعوب ، فإذا تغلب أحد هذه الألوان من النشاط على الآخر ظن يكون ذلك بسبب غرضه الحقيقي ، بل بسبب درجة الشعور التي لديه . عن هذه المثل . وفي هذه الحالة ، قد يحدث أن يقتصر هدوء السكان على المحيطان الذي لا طائل تحته عند من يقود الشعوب . »

ولكن « سارتر » سرعان ما يعود إلى تأكيد معنى للمسئولية ، وإلا فقدت الحرية كل ما لها من قيمة ، وهو ما يؤكده من خلال طرحه لمشكلة الاختيار في السلوك ، اختيار يواجه نفس المأزق الذي واجهه (حار بوريدان) في المناقشة الفلسفية المعروفة في القرن الرابع عشر .. حار جافع وعطشان ، وضعا العلف على يمينه ولما على يساره فبات من الجوع والعطش ، لأنه لم يستطع أن يختار ، بأي الاثنين يبدأ ؟

وهذا هو ما عبر عنه « سارتر » ، عندما عاد يقول في مجلته « المصور الحديث » :

« إن حريتنا اليوم ليست سوى اختيارنا الحر أن تناضل لكي نكون أحراراً ، نحن في هذا العصر في قصص حديدي ، فيجب أن نتحد لنحطم القضبان ، ولكي نكتسب الحق في التأثير على الناس الذين يناضلون ، يجب أولاً أن نشارك في معركتهم ، وهذا الذي يرى التزايدات المحاضرة مجرد صراع خفي بين وحشين شائئين متساويين في الخطا ، هو رجل قد انفراد بنفسه في أحد الأركان . »

وهذا معناه أن للمسئولية التي دعا إليها « سارتر » ، لها معنى طبيعي إلى جانب معناها الأخلاقي ، بمعنى أن الإنسان الحر ينظر إلى نفسه باعتباره مؤلف الأشياء جميعاً ، وعنه تصير جميع الأشياء ، وبهذا يكون مسؤولاً من الناحية الطبيعية ، وكذلك من الناحية الأخلاقية ، إنه يؤكد على مسؤولية الفرد تجاه الآخرين حتى في القرارات الوحيدة ، وهو يحمل الإنسان

مستولا حتى عن الأفعال التي لم يرتكبها ولم يفعلها ، وحتى عن المواقف التي لم يتخذها ولم يتلقها . لأنه بمقدار ما هو حر حرية كاملة ، فهو مسئول كذلك مسؤولية كاملة . وهنا يبرز بعد الالتزام في الفلسفة السارترية ، أو البعد الثالث من أبعاد هذا الثلاث العظيم .. « جان بول سارتر » .

فبمقدار ما تؤدي الحرية إلى المسؤولية ، تؤدي المسؤولية إلى الالتزام ، « وسارتر » كما يقول « ف. ه. هيتان » ، هو فيلسوف الالتزام ، كما أنه فنان الالتزام ، وقوة فلسفته وفنه تنبعان من هذه الحقيقة ، فضلا عن أن نشاطه العلمي في الدفاع عن الحرية وعن السلام ، لا يحتاج إلى بيان ، ولقد عبر « سارتر » عن ذلك صراحة في كتابه (الوجودية فلسفة إنسانية) ، بأن جعل الوجودية في جوهرها (فلسفة فعل والتمار) ..

والواقع أن فلسفة الالتزام عند « سارتر » ، تتجاوز معنى الاختيار عند « كيركيجارد » ، كما تتجاوز تعريف « هيجل » للفلسفة بأنها تعبير عن روح العصر ، وتتجاوز بعد هذا وذاك مفهوم « ماركس » عن الفيلسوف ، وكيف أنه للمثل (الأيديولوجي) لطبقته .. ذلك لأن فلسفة الالتزام عند « سارتر » لم تظهر في فراغ ، فهي قد كتبت للآخرين ، وفي علاقة مع الآخرين ، وفي موقف تاريخي محدد .

وعلى الكاتب كما يقول « سارتر » نفسه أن يكون واعيا تماما بهذا الموقف ، وأن يكون قادرا على التعبير عنه ، وعليه أن يتحمل المسؤوليات الناتجة عن هذا الموقف ، كما أنه عليه أن يتحمل تبعه اختياره ، وأن يدخل في اعتباره التزاماته بإزاء الآخرين .

إن الالتزام عند « سارتر » ، يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، إنها استجابة إنسان في العالم ، وحاضر بإزاء هذا العالم ، إنسان يفكر في أنه قادر على تحويل الموقف الذي يجد نفسه فيه باختياره ، ومن ثم فهي استجابة تتضمن التقييم .

ولكن إذا كان التزام « سارتر » يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، فصد من يلتزم ؟ إنه يلتزم ضد اللطيق وضد كل فكرة غيبية تتجاوز وعي الإنسان ، إنه يلتزم ضد (المتجاوز) ، ويرى أن هذا المتجاوز غير موجود ، ومن الميث البحث عنه ، إنه يلتزم ضد حسن النية لدى الإنسان ، ويرى أن الأحوال بالأفعال ، وليست بالتوايا العلية ، إنه يلتزم ضد التأمل (الميتافيزيق) من أجل السلوك الاجتماعي .

ولكن .. هل هو التزم ضد أشياء وليس التزاماً بأشياء ؟

إنه ليس التزاماً أمام أحد ، وليس كذلك التزاماً بحدٍ محدد ، لماذا يبقى فيه بعد ذلك لكي يكون التزاماً حقيقياً ؟

إن « سارتر » يعرف الالتزام بأنه (التحديد الذاتي للغاية المختارة) ، وذلك في مقابل موضوعية الالتزام عند (الماركسيين) ، والتي هي (معرفة الغاية المحددة موضوعياً) ، وفي مقابل ذاتية عدم الالتزام عند « كامى » الذى ينكر الغاية ، ويتساءل ، « وإذا كانت الغاية تهرد الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية ذاتها ؟ » ..

وهنا يبرز معنى الالتزام عند « سارتر » من خلال فهمه لمعنى التاريخ ، فهو يقول : « أنت تسأل : هل للتاريخ معنى ؟ هل له غاية ؟ أما أنا فأرى أن سؤالك نفسه ليس له معنى ، فالتاريخ إذا انفصل عن الإنسان الذى يصنعه ، لا يكون سوى مفهوم مجرد لا حراك فيه ، بحيث لا نستطيع أن نقول إن له غاية أو ليس له غاية ، فللشكلة ليست مشكلة أن نعرف غايته ، بل أن نعطيه غاية » ..

ومن هذا المطلق ، من هذا الفهم لمعنى التاريخ ، يعود « سارتر » إلى ركيزته الفلسفية المحورية ، ألا وهى (الحرية) ، وذلك لكي يربط بينها وبين الالتزام ، بحيث لا تكسب هذه الحرية مشروعيتها إلا من خلال الالتزام ، فعنده أن الحرية إذا كانت هى قوام الفعل الإنسانى ، فلا يتأتى لها ذلك الا عندما تظهر فى الالتزام .

هذا عن الالتزام بإزاء التاريخ ، ولكن ماذا عن الالتزام بإزاء الحياة اليومية ؟ يقول « سارتر » فى كتابه (الوجود والعدم) :

« حق القيم اليومية للمعادة تستمد معناها من مشروع أولى لنفسى ، هو بمثابة اختيارى لنفسى فى العالم ... ، والاختيار هو العمل على أن ينبثق مع التزامى نوع من الامتداد المتناهى لدعومة متصلة ، والاختيار الجليد يدو كبلدية من حيث هو نهاية ، وكنهاية من حيث هو بداية » .

وإذا كانت التضحية هى ضرورة الالتزام ، فهناك مقياس آخر يجب أن يستخدم فى الكشف عن الالتزام ، هذا المقياس هو التساؤل التالى : « ماذا لو تصرف الآخرون مثل ؟ ماذا لو اتخذ الآخرون معنى مثلاً أعلى ؟ .. » .

وعند « سارتر » أن مثل هذا التساؤل ، تساؤل محتم ، ولا يمكن تجنبه إلا بصداع الذات ، ومن هنا يفرج الالتزام (السارترى) من الذات إلى الآخرين ، برغم أنه يتم داخل الذات ،

تصبح المسئولية عن الفعل مسئولية عن الذات وعن العالم كله ..

هذا هو «سارتر» ، أو بالأحرى ... «جان بول سارتر» ، ثلاثية الحرية والمسئولية والالتزام ، وهي الثلاثية التي شكلت فلسفته الوجودية ، والتي عبرت أروع تعبير وأجلاء عن أزمة العصر ، أو عن أزمة الإنسان في هذا العصر ، وأن فهم «جان بول سارتر» ، معناه كما تقول الكاتبة «إيريس ميردوخ» ، أن فهم شيك بالغ الأهمية عن عصرنا الحاضر ، فهو كفيلسوف ، وروائي ، وسياحي ، وكاتب صحفى .. مفكر عصرى .. بكل ما تحمله الكلمة من معان ، وأن أسلوبه هو بحق أسلوب العصر .

ولكى نضع «سارتر» في تيار عصره ، لابد لنا قبلًا من أن نتعرف على ملامح ذلك العصر الذى جاءه «سارتر» ليفرغه تفتيراً جذرياً ، ويضع على جبينه بصمات لا تمحى ، بل لكى يضع اسمه علامة على ذلك العصر .. عصر «جان بول سارتر» ..

فقد جاء «سارتر» ، ليقف في طريق ثلاث حركات من الفكر الفلسفى فيها بعد «هيجل» ، هى : الماركسية ، والوجودية ، والظواهرية ، وسرعان ما أحس بنقبضه الشاحرى الحساس ، وحسه الفلسفى القوى ، بأن هذه الحركات جميعاً ، إنما تنقل كاهل العصر ، وتستلزم بعض التعديلات ، لما كان منه إلا أن استخدم الأدوات التحليلية لدى (الماركسيين) ، وشاركهم في عاطفتهم الجامحة للعمل الثورى ، لكن دون أن يتقبل نظرهم الحتمية لقانون الجدل أو (الديالكتيك) ، باعتباره مفكر (ديمقراطى) متحرر ، كما أخذ من «كيريكيارد» فكرته عن الإنسان (المتافيزيقي) ، وأعطى الحرية كل الحرية لهذا الإنسان ، وأخيراً أفاد من منبج «هوسرل» (الظاهرى) ، ومصطلحاته (الفينومولوجية) ، بعيداً عن نزعة «هوسرل» (القطعية) وتوقعاته (الدوجماتيقية) ..

وفوق هذا كله ، راح يفيد من الأنظار التحليلية النفسية كما عند «فرويد» ، وذلك في التعرف على الوعى الذى يتركز عليه في تحليل الحقيقة الإنسانية .

وهنا لابد لنا من الوقوف عند التحليل النفسى الوجودى لدى «سارتر» ، قبل الانتقال إلى عالم الإبداع الأدبى والفنى ، سواء في الرواية أو في المسرح على اعتبار أن الذات الفردية هى مصدر الإبداع الأدبى والفنى ، وهى همزة الوصل بين العالَمين الخارجى والداخلى . وعند «سارتر» أن (اللا شعور) فكرة مرفوضة ، وأن الظاهرة النفسية لا تكون إلا متلازمة مع الشعور ومطابقة له ، وهو يؤيد رفضه بتحليله لظاهرة المقاومة في عملية التحليل النفسى

(الفرويدى) ، حيث تقل مقاومة المريض عند نقطة بعينها من التحليل ، ويعترف فجأة على الصورة التى يقدمها له المحلل عن نفسه ، ويكون هذا التعرف بمثابة علامة لدى المحلل النفسى على أنه قد توصل إلى هدفه ، واستطاع أن يجعل المريض يشعر بعقدة نقصه ، أو بالأحرى يشعر بلا شعوره ، وهنا يتقل المحلل النفسى من مرحلة التشخيص إلى مرحلة العلاج .
فإذا كانت العقدة لا شعورية حقاً ، وهذا معناه انفصال الرمز عما يدل عليه فى لا شعور المريض بواسطة حجاب حاجز ، فكيف يقدر المريض على الربط بين الرمز ودلالته ، وكيف يتمكن من المعرفة ؟

إننا إذا منحناء القدرة على المعرفة ، فعنى هذا أنه فى هذه الحالة لن يكون غير واعد ، بل لابد أن يكون واعياً ، وإلا ماذا تعنى المعرفة إلا أن يشعر الشخص بأنه قد عرف ؟ .. إننا يجب أن نقول على عكس ما يقوله « فرويد » ، إنه بقدر ما يكون المريض واعياً ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة إليه عن نفسه ، وعلى ذلك فإن التحليل النفسى لا يعطيه شعوراً بنفسه ، وإنما يعطيه معرفة بها ..

وهنا يفرق « سارتر » بين الشعور ، وبين المعرفة ، فتفكير الشخص بمدى شبه معرفة بمحنة حياته ، وهذا التفكير يشيع فيه ضوء ساطع ، لكنه لا يستطيع أن يعبر عما يظهره هذا الضوء ، بمعنى أن الاختيار المبدئى للشخص يكون غامضاً ، مها ساطع عليه من ضوء التفكير ، إذ يشعر به الشخص ، لكنه لا يستطيع أن يعرفه إلا بالتحليل (الوجودى) .

مهمة التحليل النفسى الوجودى إذن ، كما يقول « سارتر » فى كتابه (الوجود والعدم) ، هى البحث عن الاختيار الأول للشخص ، وتحديد اللحظة الأولى التى رسمها لحياته باختياره الحر ، وهذا البحث عن الاختيار الأول ، وليس عن عقدة خفية هو الذى يميز التحليل النفسى (الوجودى) عن التحليل النفسى (الفرويدى) .

فالتحليل (الوجودى) عند « سارتر » يستهدف كشف الاختيار الذاتى الذى بواسطته يعلن الشخص لنفسه من هو ، أى يحدد به الشخص ماهية نفسه ، وذلك من خلال تفسير سلوكه ورد هذا السلوك إلى علاقات أساسية فى حياته ، ليست هى العلاقات الجنسية التى بحث عنها « فرويد » ، ولا العلاقات الخاصة بإرادة القوة التى بحث عنها « أدلر » ، وإنما هى علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تتمثل فى موقف الشخص من الوجود ، وفهمه لهذا الوجود ، واكتشافه لطريقة وجود الإنسان فى هذا العالم ، واختياره لوجوده ولعلاقته بالعالم .

وكما يرفض «سارتر» في التحليل النفسي الوجودى فكرة اللا شعور ، يرفض معها بالتالى فكرة الرقيب ، فعنده أن الرقيب إذا كان يعمل بدقة وتميز كما يريد له « فرويد » ، فلا بد أن يكون واعياً بما يكبته ، لا بد أن يقرر ما سوف يكبته ، وما سوف يسمح له بالمرور ، ويميز بين كل منها ، وإلا كيف نفسر مراحله بالتعبير عن دوافع الجوع والعطش ، والدوافع الجنسية المشروعة ، ومنعه من التعبير عن الدوافع الأخرى ؟

يقول سارتر إن مقاومة المريض تعنى أن الرقيب يستعيد ما قد كبته ، وتعنى كذلك أن الرقيب يدرك الهدف الذى يرمى إليه المحلل النفسى بالأسئلة التى يلقيها على المريض ، وهى تدل على وجود عملية ذهنية يقارن فيها الرقيب الطرفين أحدهما بالآخر ، يقارن ما قد يكبته من ناحية ، بالفرض الذى افترضه المحلل النفسى ، لكى يفسر به حالة المريض من ناحية أخرى . فإذا كان على الرقيب كما يقول «سارتر» أن يقوم بكل هذه العمليات ، وهو قائم بها بالضرورة ، لكى تتحقق مقاومة المريض ، فإن هذا يحتم أن يكون الرقيب واعياً شاعراً بالملوكف كله ، وهذا مناهة إلغاء فكرة اللا شعور التى تستلزم فكرة الرقيب ، وإلغاء فكرة الرقيب المقربة على فكرة اللا شعور ، والسؤال الآن : إذا كان «سارتر» قد عمل على إلغاء هاتين الفكرتين وهما دعائتا التحليل النفسى (الفرويدى) ، فماذا يستبدلها ؟

إنه يستبدلها بفكرته عن خلداع النفس ، أو سوء الطوية ، وهو كثيراً ما يعنى بها الكذب ، إلا أن «سارتر» يفرق بين الكذب بالمعنى المعروف ، وبين الكذب بمعنى خلداع النفس ، فالأول يعنى أن الكاذب يكون واعياً كل الوعى بالصدق الذى يخفيه ، وعادة ما يكون غيبياً يؤكد فى عقله الصدق ، وينفيه فى كلامه لمصلحته الشخصية . والكذب بهذا المعنى يتضمن وجود شخصين ، ويستفيد من الثنائية الوجودية بين الذات وبين الغير ، وما هكذا خلداع النفس ، فالشخص فى حالة خلداع النفس ، لا يخفى الصدق عن شخص آخر ، وإنما هو يخفيه عن نفسه ، وفى هذه الحالة لا يكون هناك خادع ومخدوع ، ويقول «سارتر» فى خلداع النفس :

« إن هذا الخلداع قوامه توليف أفكار متعارضة ، أى أفكار تؤيد حكماً وتنفى فى ذات الوقت ، على أن التوليفة الناتجة عن ذلك تستفيد من الازدواج فى الطبيعة الإنسانية ، ذلك الازدواج الذى يرتبط أحد طرفيه بالواقع ، فى حين يحاول الطرف الآخر أن يمازج ذلك الواقع إلى ما هو مثالى » .

إن مبدأ التحليل النفسي الوجودي ، هو أن الإنسان عبارة عن كينونة كلية شاملة ، وليس مجزئاً أو تجميعياً ، وغاية هذا التحليل ، هو تفسير النشاطية التجريبية لدى الإنسان ، وبناء على ذلك يجب رد السلوك الجزئي إلى العلاقات الأساسية ، أى إلى الكينونة ، وليس إلى الناحية الجنسية ولا إلى إرادة القوة .

وهذا التحليل يسترشد منذ البداية لكي يتجه إلى استيعاب الكينونة ، وإلى اكتشاف نمط كينونة الإنسان في مواجهة العالم ، وإلى كشف الحرية الأولية والاختيار الذاتي التلقائي ، وإذا ما تم تصنيف النتائج ومقارنتها ، أمكن تمهيد الطريق للمناقشة العامة للحقيقة الإنسانية باعتبارها الاختيار التجريبي للغايات التي تنشدها هذه الحقيقة .

تلك هي الخطوط العريضة في نظرية التحليل النفسي (الوجودي) لدى «سارتر» ، كما أودعها كتابه الشهير (الوجود والعدم) ، وعندما ظهر هذا الكتاب في عام ١٩٤٣ ، لم يكن التحليل النفسي (الوجودي) قد وجد «فرويد» ، على حد تمييز العالم النفسي «بيتر دمبسي» في كتابه (علم النفس عند سارتر) ، وقد تلاقى «سارتر» بنفسه هذا النقص ، فطبق في عام ١٩٤٧ نظريته على حالة «بودلير» .

«وسارتر» إنما يذكر حالة «بودلير» ، ويفصل القول فيها على أنها تمثل تماماً تلك الفكرة الجديدة التي أدخلها على التحليل النفسي بدلاً من فكرة اللاشعور وفكرة الرقيب ألا وهي فكرة (خداع النفس) .

إن «بودلير» كما يراه «سارتر» إنسان اختار أن يرى نفسه كما لو كانت شخصاً آخر ، وحياته هي قصة هذه الخزيمة ، قصة عدم قدرته على أن يرى نفسه في عين نفسه ، إن سبب فشله يرجع إلى أنه يعي أن رؤيته للأشياء هي رؤية ضمن الأشياء المرئية ، إنه يعرف أنه لن يحصل على الإطلاق على ملكية ذاته ، إنه يعمل بذاته ، إنه يشعر بالثنيان .

لقد اكتشف «بودلير» كما يقول «سارتر» ، أنه واحد ووحيد ، وأن الحياة قد منحت له لا لشيء ، وبالتالي فقد تصور العزلة كمصير له ، وهذا هو الاختيار الأصيل الأولي الذي اتخذته «بودلير» لنفسه ، إن «بودلير» وقد شعر أنه مهجور ومنبوذ لم يستسلم للعزلة القاسية ، بل تصور أنه يطلب هذه العزلة ، لقد عاش نفسه باعتباره شخصاً آخر ، وهو يؤكد هذه الأخيرة .. فهو يشعر ويرغب في أن يشعر بأنه فريد ، فريد في الفرح الممزول .. ، فريد في الرعب الملقى .

إن «بودلير» كما يقول «يترحمبى» أشبه بـ«رجس» ، فهو إنسان لا ينسئ ذاته أبداً ، وهو ينظر إلى ذاته ليراهما متطلعة ، والأشياء الحقيقية ليست بذات قيمة على الإطلاق ، إن وظيفة الأشياء أن تتيح له أن يتأمل ذاته وهو ينظر إليها ، وبالنسبة للإنسان الذى يتأمل ، فإن كل مشروع يكون عبثاً ، «وبودلير» كان غارقاً فى هذه العبثية . وكانت حياته سلسلة من المشروعات المضجرة التى لا تنهى إلا العبث ولا تولد سوى العبثان .

غير أن «بودلير» كما يقول «سارتر» ، حر ومحكوم عليه بالحرية ، ولا يستطيع أن يحد - سواء فى داخله أو فى خارجه - أى ملجأ ضد هذه الحرية ، ولقد وجد التعبير عن ذلك لافى حياة العمل ، بل فى الإبداع الشعرى الفنى ، إن إنسان العمل لا يتعامل عن الغاية ، بل يتعامل عن وسيلة تحقيق الغاية ، أما «بودلير» فهو فنان ، والإبداع حرية خالصة ، وأسبق على هذه الحرية .. العلم ..

وكان للمعتقد أن يحد «بودلير» حرته الإبداعية إلى مجال القيمة ، ولكنه احتفظ بالمبادئ الأخلاقية ، والثقافة الإنسانية ، وعادوا اكتشاف نزعة الإنسانية عن طريق الإبداع الفنى . لقد أراد أن يكون حراً فى عالم صنع من قبل ، فى عالم جاء إليه ولم يكن من صمعه ، ولقد بزغ فجأة فى العزلة والحرواء ، فأحس أن كل شئ يجب أن يبدأ من جديد . ومن هنا كان مرضه الوجودى . وصراعه المرير الحاد ، وفشله الإنسانى الدائم ، وهذا كله راجع إلى طبيعة الاختيار الحر لدى الشاعر ، اختياره لنفسه وللعالم .

إن اختيار «بودلير» كما يقول «سارتر» هو وعيه ، وهو مشروعه الجوهري ، لقد تشبع باختياره ، حتى لقد أصبح هذا الاختيار شفافاً ، أصبح نور رؤيته وشعلة تفكيره ، ولكن الاختيار الأصل «لبودلير» تم فى حالة من خداع النفس أوسوء الطوية ، وهو ما ظهر فيما بعد عندما وحد بين نفسه وبين ماضيه ، وتلك كانت محاولة للإفلات من الحرية .

والنتيجة ، النتيجة أن بودلير كما يقول سارتر لم يقدم لخصمه سوى بعض الأشياء غير المحببة ، وظل مغلقاً فى قيعان نفسه ، مشغولاً بأغوار ذاته ، لقد اختار أن يعيش لنفسه ، ومن ثم كان شاهداً على الحقيقة التى تذهب إلى أن الاختيار الحر الذى يصنع به الإنسان نفسه هو اختيار يساوى مصيره .. تلك هى نظرية «سارتر» فى التحليل النفسى الوجودى ، وهذا هو تطبيقه لنظريته على الشاعر الفرنسى الشهير «شارل بودلير» ، وأهمية التحليل النفسى الوجودى ، لا تقتصر على استكمال دائرة للذهب الوجودى الذى دعا إليه «سارتر» وكفى ،

ولكنها همزة الوصل بين عالم الأشياء وعالم الإنسان ، أو بين عالم الوجود وعالم الحرية ، على اعتبار أنه إذا كان الإنسان حرة ، فالفنان حرة مطلقة ، وهذا هو سر اهتمام « سارتر » بالرواية وعالم الرواية ، فعنده أن الرواية مفكر (فينومولوجي) ، تنقل حية مثبته على ما تفعل ، لا على ما يجب أن تفعل ، ولا على المفروض أن تفعله .

وهو واصف أكثر منه شارح ، وبالتالي فهو يشارك كما تقول « إيريس ميردوخ » في اكتشافات الفيلسوف ، وعلى ذلك فالرواية صورة وتطبيق على الوضع الإنساني ، كما أنها نتاج غملي للحقبة التي تنتهي إليها كتابات « نيتشه » ، وعلم نفس « فرويد » ، وفلسفة « سارتر » .

لماذا إذن (الرواية الوجودية السارتريّة) ؟ أو الرواية الوجودية عند سارتر ؟ .. يقول « سارتر » : « إن كل شخصية من شخصياتي قد تأتى أى شيء على الإطلاق بعد أن تكون قد فعلت أى شيء ، وأنا لا أحسب حساباً لما إذا كان من الممكن تصديق العقل في ضوء أفعالنا السابقة ، ولكنني أهتم بالوقف وبالحرية الكامنة فيه ، ففي روايات « زولا » يتبع كل شيء أقصى قدرته الممكنة ، فخصميته ذات ماض ، ولكن شخصياتي ذات مستقبل .

هكذا يجدد « سارتر » أسلوبه الفني في كتابة الرواية ، فهو إنما يصدر في الواقع عن نظره الفلسفية الأكثر شمولاً ، ولا يتبع في رواياته الأساليب التقليدية .. مثل الاهتمام ببناء الشخصية والحدث ، وهر الركيزتان الأساسيتان اللتان تقوم عليهما الرواية ، وإشارته إلى « زولا » ، تؤكد أنه إذا كان كتاب الرواية قد ساروا على مبدأ تطور الحدث تبعاً للدوافع الداخلية للشخصيات ، وللظروف البيئية المحيطة بها ، أى عملاً بقانون الحتمية والضرورة ، فإن « سارتر » ، إنما يختار لنفسه ولرواياته منهجاً آخر ، ومنطلقة الفلسفي في عدم إقامة عالمه في الرواية على الأسس التقليدية المعروفة ، هو أنه لا يؤمن بأن الإنسان محكوم بالوراثة والبيئة ، بل ولا حتى بماضيه ، وإنما الإنسان حرة ، ومحكوم عليه بالحرية ، وبالتالي لا يمكن التنبؤ بما سيأتيه من أفعال في اللحظة التالية باعتباره قادراً على أن يتخلص من ماضيه ، وأن يختار طريقاً جديداً في كل لحظة .

« وسارتر » ، لا يصور التجربة الإنسانية عن طريق قصة محبوكة الأطراف ، وإنما ينقلها من خلال متواليات مشهدة لا تخضع لتطور الحدث في الرواية التقليدية ، من موقف إلى عقدة إلى نهاية ، والشكل هنا إنما ينبثق من أن الحياة في نظر « سارتر » ، ليست إلا مجموعة من

الأحداث المنفصلة ، لا تحمل معنى ولا تؤدي إلى شيء .. وهذا ما عبر عنه « أنطوان روكنتان » بطل رواية (الغثيان) بقوله :

« الإنسان دائماً قصاص ، يعيش محاطاً بقصصه وقصص الآخرين ، يرى كل ما يحدث له من خلالهم ، ويحاول أن يحيا حياته كما لو كان يحكيها » .

أى أنه لا يرى وجوداً للتتابع المنطقي في التجربة البشرية ، وإدراكه لهذه الحقيقة هو الذى يجعله يدرك استحالة أن يقص علينا قصصاً عجوبة .

وتلك هى الرؤيا التى يعبر عنها « سارتر » من خلال الشكل الوجودى للرواية ، الذى لا يتبع الشكل التقليدى لتطور الحدث ، ولا لبناء الشخصية ، فالتواليات من التجارب التى يمر بها روكنتان كافية لأن تطور هذا المفهوم الوجودى ، أى انفصال الشخصية عن (الأنا) ، وعن البيئة الاجتماعية ، وعن الماضى .

وإذا كانت كل ملامح رواية (الغثيان) الفكرية والفنية ، تؤكد شيئاً واحداً هو الحرية ، فهذا هو المحور الأساسى الذى تدور حوله روايات « سارتر » جميعاً ، فإن قضية الحرية .. ما تدل عليه وما تؤدي إليه .. هى السؤال الضخم الذى يطرحه « سارتر » فى جميع قصصه ورواياته ابتداءً من مجموعته القصصية (الجدار) ١٩٣٧ - ١٩٣٩ ، وروايته الفلسفية (الغثيان) ١٩٣٨ ، وثلاثيته الروائية (دروب الحرية) التى صدر منها : (من الرشد) و (وقف التنفيذ) ١٩٤٥ ، ثم (الموت فى النفس) ١٩٤٩ ، وأخيراً يحىء الجزء الرابع بعنوان (الفرصة الأخيرة) ، الذى وعد به « سارتر » ولكنه لم يكمله .

أما مجموعته القصصية (الجدار) ، فإن كل قصة من قصصها الخمس تصور فكرة فلسفية أثيرة لدى « سارتر » ، فالقصة الأولى وهى بعنوان (المجموعة) ، يرد بها على فكرة « هيدجر » فى أن الإنسان يستطيع أن يعيش فى اتجاه موته ، ومن ثم يمكن أن يؤنس هذا الموت ، والقصة الثانية بعنوان (الغرفة) ، تصور استحالة أن يتخذ العقل بالإرادة من عالم الجنون ، والقصة الثالثة بعنوان (إيروستريوس) ، تستكشف حدود التزعة الإنسانية ، والقصة الرابعة بعنوان (صميمية) ، عبارة عن دراسة لفكرة خداع النفس أوسوء الطوية ، أما القصة الخامسة والأخيرة وهى (طفولة زعم) ، فتصور الطريقة التى يمكن للعقل الإنسانى أن يهرب بها من الشعور بكونه زائفاً عن الوجود ، وذلك بالاندفاع إلى عالم الجنون المريح .

وليس من شك فى أن كل قصة من هذه القصص الخمس كما يقول الناقد « فليبي

تودى» ، تعبر عن وعى صادر من كونها كتبت لتصوير نقطة فلسفية بعينها ، غير أن القصص جميعاً كما يقول «جون ويتان» بها هزة انفعالية مكثفة ليس من السهولة سبر أغوارها ، وما كان يمكن أن يكون لها مثل هذه الهزة ، لو كان «سارتر» قد قصد بكل بساطة أن يصور شيئاً واضحاً من قبل في عقله ..

والذى يبنينا الآن كما يقول «جون ويتان» ، هو أننا نستطيع أن نتبين ثلاثة مظاهر رئيسية للوعى الوجودى فى هذه القصص وهى : الغربة التى لا تقهر ، ثم خداع النفس للمفجع للإنسان الذى يمارس غشائه ، أو الذى تجاوز هذا الغشيان ، وأخيراً استحالة الاستحواذ الحقيقى المباشر على الزمن .

وكل هذه المظاهر ممثلة فى هذه القصص القصيرة ، فالأشياء يتم تناولها كشىء غريب فى (الجبار) و (الفرقة) و (طفولة زعيم) ، و (خداع النفس أوسوء الطوية) يصبح شيئاً سخيفاً مضحكاً فى (ايوستريوتوس) و (الفرقة) و (طفولة زعيم) ، وصورة تطابق الذات فى القصة الأخيرة هى مظهر لمشكلة الزمن .

غير أن هذه المظاهر جميعاً تظهر فى رواية (الغشيان) ، بعنصرية فريدة ومتطورة ، فإذا كانت (طفولة زعيم) ، تصور حياة شخص وجودى من سن الطفولة إلى تقبل خداع النفس فى أول عهده بسن الرجولة ، فإن (الغشيان) ، تصور شخصية «أنطوان روكاتان» ، وهو شخص فى حوالى الثلاثين من عمره ، يمارس عملية اكتشاف وجوده كنوع من أنواع الأزمة ، وعندما تبدأ القصة نراه يعيش منذ فترة فى (ميناء بوفيل) ، بالقرب من شاطئ البحر ، واسم هذا الميناء بمثابة تحريف لاسم مدينة المافر ، التى كان يسكنها «سارتر» نفسه ، ويمضى «روكاتان» يكتب قصة حياة شخصية ثانوية من شخصيات القرن الثامن عشر هو «دى روليون» ، والقصة على شكل مذكرات ، وذلك حتى يتمكن من إلقاء الضوء على بعض التجارب الغريبة التى أقلقت فى الفترة الأخيرة ، وهو يعيش وحيداً فى المدينة ، فيما عدا علاقات عابرة كونها فى المقهى والمكتبة التى يتردد عليها لكتابة حياة «دى روليون» . «روكاتان» فى الواقع يعيش وحيداً فى العالم ، وأقرب إنسان إليه هى «آلى» زوجته السابقة التى انفصل عنها منذ أربع سنوات ، ولهذا فهو وعى معزول على اعتماد لأن يعى عرضيته فى الكون ، وهذا هو بالضبط ما حدث له ، فإن تجارب «روكاتان» الغريبة عبارة

عن نويات تشنها عرضية شعوره بالغبثان ، وهو الشعور الذى يتضاعف حتى يصل إلى حد الأزمة مع تطور القصة ..

وإذا كانت رواية (الغثيان) ، رواية عن فيلسوف أصبح واعياً بفلسفته ، خاصة أن البطل قُدم في الرواية كمغامر سابق ، تحول إلى مؤرخ ، دون أن يقلل ذلك من كونه فيلسوفاً ، فإن (الغثيان) يرغم هذا كله ، تغلغل عملاً روائياً فريداً في نوعه ، وذلك بسبب طبيعتها الفلسفية والأدبية . وربما لم يكن هناك أى عمل آخر اتخذ فيه المزاج الفلسفى مثل هذا الوصف الأدبى الكامل . ويمكن بالأحرى كما يقول « جون ويتان » وصف رواية (الغثيان) بعنوان كتاب الفيلسوف الشهير « ديكارت » (مقال في المنهج) ، كتب في شكل روائى .. في القرن العشرين .

أما رواية (دروب الحرية) ، فتتكون من ثلاثة أجزاء أو بالأحرى أربعة أجزاء هى : (سن الرشد) ، و (وقف التنفيد) ، و (الموت فى النفس) و (الفرصة الأخيرة) وإن لم يكمل « سارتر » الجزء الرابع ، أما الجزء الأول فيتم أساساً يبحث بطل الرواية عن ثمن عملية إجهاض لزوجته « مارسيل » ، وتقع أحداث الرواية فى عام ١٩٣٨ ، وأما الجزء الثانى فهو عن (أزمة ميونيخ) ، (وعن سقوط فرنسا) تقع أحداث الجزء الثالث .

وتعد رواية (دروب الحرية) دراسة تفصيلية للطرق المختلفة التى يؤكد بها الناس أوينكرون حريتهم ، خلال سعيهم الدائب من أجل امتلاك الوجود ، ومن خلال الثقة الكاملة بالذات . فإذا كان « سارتر » فى رواية (الغثيان) ، قد أظهر بطريقة تجريدية الشكل الحادى للمشروع الإنسانى ، فهو يحاول فى (دروب الحرية) أن يظهر لنا بطريقة تجسيدية تنوع الطرق التى يحاول بها الناس أن يحققوا الحرية . وذلك كله من خلال دراسة « سارتر » لأنماط الوعي الرئيسة الثلاثة ، وهى المثقف الذى بلا تأثير « ماتيو » ، والفاسد الذى يحدث تأثيراً سلبياً « دانيال » ، والأيدىولوجى الذى يحاول أن يؤثر تأثيراً إيجابياً « برونيه » ...

والرواية عبارة عن جلد يستخدم الرمزية ، والتحليل الجلى الواضح ، والشخصيات الشديدة الشفافية ، التى تتميز العقل وتبرز الوجدان ، وفيما يتعلق بالعلاقات بين الشخصيات ، فإنه لا توجد نقطة متوسطة بين بصيرة المحلل ، وبين ضياع الشخصية ، فنحن نشعر دوماً بالانتقال العنيف من العماء الكامل إلى الحرية الخالصة ، ومن صمت اللاعقل إلى فراغ

التأمل ، إن سارتر كما يقول « إيريس ميردوخ » ، يقود أبطاله في (دروب الحرية) ، إلى نقطة البصيرة والتحقق واليأس ، وهناك يتركهم .. قد يرجعون وقد سقطوا ، إلا أنهم لا يعرفون كيف يواصلون الطريق ..

ولقد وجه إلى « سارتر » نقد شهير على أساس أن رواياته الثلاث (الجدار) ، (الغثيان) ، و (دروب الحرية) ، هي مجرد تصوير لأفكاره الفلسفية ، والالتهام نفسه ينسحب بالطبع على أعماله المسرحية التي لا تتناولها الآن ، ولكن الرد الذي يمكن أن يلحق هذا النقد ، هو أن « سارتر » ليس من فلاسفة المذهب الذين تتعارض مؤلفاتهم الفلسفية مع كتاباتهم الأدبية ، إنه لا يتأمل تأملاً تجريدياً في الحقيقة والجمال ، كما أنه لا ينحرف في تيار التحليل اللغوي ، وإنما هو باعتباره (فينومولوجياً) ، يحاول الاستحواذ على المواقف في تكاملها الحسي المحسوس ، وباعتباره وجودياً تلغمه فلسفته في الوعي إلى التفكير في الأفراد في حدود وعيهم بأنفسهم وبالأخرين .

وتفكير « سارتر » تفكير فلسفي بلا شك ، لكنه تفكير يشكل (فلسفة حياة) بالمعنى الكامل لفلسفات الحياة ، وعندما يحاول فيلسوف أن يتمسك بهذه الطريقة ، فمن المؤكد أنه لن يبعد تماماً عن النظرة الأدبية .

وعلى أية حال ، يمكن القول كما يقول « جون ويتان » ، بأن « سارتر » بدلا من أن يستخدم رواياته لتصوير أفكاره الفلسفية ، فقد استنبط أفكاره الفلسفية من استحضاره على الحقيقة التي حصل عليها من خلال كتابته لرواياته ، بمعنى أنه لا يوجد خط فاصل بين شكل النشاط ، حيث أن الرواية الكاملة يمكن أن تكون قطعة كاملة من الفلسفة الوجودية ، أو بالأحرى من الأدب الوجودي .

حقاً ، إنه كما كان لفلاسفة الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الفكر الوجودي ، فقد كان « سارتر » أقوى من دعا إلى الأدب الوجودي ، وإن كتابه الشهير (ما الأدب ؟) ، الذي يكشف عن أطالاع « سارتر » الواسع على مختلف المذاهب الأدبية ونقده التحليلي لها ، ليعد دعامته الكبرى لهذا الأدب الجديد ، الذي يقول عنه « سارتر » :

« يوضح هذا الأدب في بساطة أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن للسائل التي يضعها لنفسه دائماً خلقية ، وهو يبين لنا كيف أنه في كل منا يمكن الإنسان المبتكر ، فكل إنسان يتكرر نفسه بابتكاره لموقفه الخاص به ، فعل الإنسان من اليوم أن يتكرر كل يوم » .

وعلى الرغم من أن «سارتر» يرى مجابهة الموقف بكل ما لدى الإنسان من قوة وعنف ، لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلكة وظلاماً ، هو في ذاته أول درجة من درجات التحكم فيه ، فإنه يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب ، بحيث تكافح شخصياته الحرة في سبيل النجاة من المأزق ، وذلك باختيارها ما يتفق والارادة الحرة . وهذا ما عبر عنه «سارتر» تعبيراً رائعاً قال فيه :

« في بعض المواقف لا مكان لتبادل حدين أحدهما الموت .. ويجب أن يتصرف الإنسان بحيث يستطيع في كل حالة أن يختار الحياة » ..

فالحرية قوة متعالية ، يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون من خلالها في تحقيق المواقف الإنسانية ، لكي يكون الأدب بمثابة ضمير المجتمع الحى كما كانت الفلسفة هى ضمير الحرة . وهذا هو «سارتر» فيلسوف الحرية ، وأديب الحياة ، الذى استطاع بفلسفته وأدبه أن يشكل صرخة احتجاج في وجه العصر ، صرخة تيب بعصرنا ألا يكون كسالف العصور ، صرخة تعلن علينا .. الحرية ..

المصادر والمراجع

بالإضافة إلى المصادر والمراجع الأجنبية المذكورة في حينها ، نشر إلى أهم ما رجعتنا إليه من كتب عربية ، مؤلفة أو مترجمة ، في كل فصل على حدة ، من فصول هذا الكتاب :

التقديم

- ١ - د . شكري عياد : الرؤيا المقينة : الهبة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

الصرخة الأولى : هيجل

- ٢ - إمام عبد الفتاح إمام : للنهج الجليل عند هيجل
دار المعارف بمصر ١٩٦٩
- ٣ - د . زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة
مكتبة مصر ١٩٧٠
- ٤ - د . عبد الفتاح الديدي : هيجل - نواحي الفكر الغربي
دار المعارف بمصر ١٩٦٨
- ٥ - علي أدهم : بين الفلسفة والأدب
دار المعارف بمصر ١٩٧٨

الصرخة الثانية : كيركيجارد

- ٦ - إمام عبد الفتاح إمام : للنهج الجليل عند هيجل
دار المعارف ١٩٦٩
- ٧ - أنيس منصور : الوجودية
كتب للجميع يونية ١٩٥٦
- ٨ - د . زكريا إبراهيم : الفلسفة الوجودية
(اقرأ) دار المعارف بمصر ١٩٥٦

- ٩ - د. عبد الغفار مكاوى : هلدراين - توابغ الفكر الغربى
دار المعارف بمصر ١٩٧٤
- ١٠ - فرنسيس فرجسون : فكرة للمسرح : ترجمة : جلال العشرى
دار النهضة العربية ١٩٦٤

الصرخة الثالثة : وينيه ويلكه

- ١١ - د. عثمان أمين : كراسات ماله لوريد زيرجه « لريلكه »
تراث الانسانية « المجلد الخامس » .
- ١٢ - د. مصطفى ماهر : ألوان من الأدب الألمانى الحديث
دار صادر - بيروت ١٩٧٠

الصرخة الرابعة : هنريك إبسن

- ١٣ - روبرت بروتستين : للمسرح الثورى : ترجمة : عبد الحليم البشلاوى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٤ - ريموند ويلز : المسرحية من إبسن إلى إليوت : ترجمة : د. فايز
اسكندر
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٥ - د. على الراعى : مسرح برنارد شو :
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٦ - د. لويس عوض : المسرح العلمى :
دارا المعارف بمصر ١٩٦٤
- ١٧ - هنريك إبسن : بيرجنت : ترجمة وتقديم : د. على الراعى
روائع للمسرح العلمى ١٩٦٤

الصرخة الخامسة : برتراند رسل

- ١٨ - برتراند رسل : محاورات برتراند رسل : ترجمة : جلال العشرى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩

- ١٩- د. زكى نجيب محمود : برتراند رسل - نوابغ الفكر الغربى
دار للمعارف بمصر
- ٢٠- د. زكى نجيب محمود : ثقافتنا فى مواجهة العصر
دار الشروق ١٩٧٦
- ٢١- د. قزاد زكريا : آراء تقليدية فى مشكلات الفكر والثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

المرحلة السادسة : أنثريه بريون

- ٢٢- جان قال : الفلسفة من ديكاوت إلى سارتر : ترجمة : قزاد كامل
دار الكاتب العربى ١٩٦٨
- ٢٣- جويج فلانجان : حول الفن الحديث : ترجمة : كمال اللامخ
دار للمعارف بمصر ١٩٦٢
- ٢٤- د. عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث - الجزء الأول
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٥- د. فائق منى : إليوت - نوابغ الفكر الغربى
دارا للمعارف بمصر

المرحلة السابعة : أنثريه مالرو

- ٢٦- أنثريه مالرو : لا مذكرات : ترجمة : قزاد حداد
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٧- د. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر
مكتبة مصر ١٩٦٦
- ٢٨- قزاد كامل : أنثريه مالرو - شاعر الغربة والنضال
دارا للمعارف بمصر ١٩٧١
- ٢٩- د. لويس عوض : دراسات أوربية
كتاب الهلال يناير ١٩٧١

الصرخة الثامنة : أرنست همنجواي

٣٠- روبرت سييلر : تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ

المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩

٣١- كارلوس بيكر : إرنست همنجواي : ترجمة : د. إحسان عباس

دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩

الصرخة التاسعة : يوجين أونيل

٣٢- باريث كلارك : يوجين أونيل : ترجمة : حسن محمود عباس

المكتبة المصرية بيروت ١٩٦٥

٣٣- جلال العشري : لن يسدل الستار

مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧

٣٤- دوريس الكسندر : يوجين أونيل : ترجمة وتقديم ديفي خشبة

مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦

الصرخة العاشرة : ألبر كامى

٣٥- أنيس منصور : الوجودية

كتب للجميع - يونية ١٩٥٦

٣٦- جون كروكشانك : ألبر كامى وأدب الفرد : ترجمة : جلال العشري

دار الوطن العربى بيروت ١٩٧٣

٣٧- روبر دولوييه : كامو والفرد : ترجمة : د. سهيل إدريس

دار الآداب بيروت ١٩٥٥

٣٨- رمسيس يونان : دراسات فى الفن

المجلة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٩

٣٩- د. عبد الغفار مكاوى : ألبر كامى - محاولة لدراسة فكره الفلسفى

دار المعارف بمصر ١٩٦٤

٤٠- د. عبد الغفار مكاوي : البلد البعيد

دار الكاتب العربى ١٩٦٨

الصرخة الحادية عشرة : روجيه جارودى

٤١- روجيه جارودى : واقعية بلاضفاف ترجمة : حلم طوسون

دار الكاتب العربى ١٩٦٨

٤٢- محمود أمين العالم : الثقافة والثورة

دار الآداب بيروت ١٩٧٠

الصرخة الثانية عشرة : جون أوزيرون

٤٣- أنيس منصور : وداعاً أيها الليل

الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤

٤٤- جلال العشرى : لئى يسدل الستار

مكتبة الأملجول للمصرية ١٩٦٧

٤٥- د. رمسيس عوض : فى الرواية الإنجليزية المعاصرة

دار المعارف بمصر ١٩٦٧

الصرخة الثالثة عشرة : كولن ويلسون

٤٦- د. رمسيس عوض : فى الرواية الإنجليزية المعاصرة

دارا المعارف بمصر ١٩٦٧

٤٧- كولن ويلسون : اللا متنى : ترجمة : أنيس زكى حسن

دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠

٤٨- د. مصطفى بدوى : دراسات فى الشعر والمسرح

الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٩

الصرخة الرابعة عشرة : فرانسواز ساجان

٤٩- أنيس منصور : يسقط الحائط الرابع

دار القلم ١٩٦٥

الصرخة الخامسة عشرة : صول يلو

- ٥٠- روبرت سيلر : تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ
المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٥١- فردريك هولفن : القصة الحديثة في أميركا : ترجمة : بكر عباس
دار الثقافة بيروت ١٩٦١
- ٥٢- د. نبيل راغب : موسوعة أدباء أمريكا الجزء الأول
دار المعارف بمصر ١٩٧٩

الصرخة السادسة عشرة : آلان روب جرييه

- ٥٣- آلان روب جرييه : نحر رواية جديدة : ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى
دار المعارف بمصر ١٩٦٨
- ٥٤- د. سامية أحمد أسعد : في الأدب الفرنسي المعاصر
المطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

الصرخة السابعة عشرة : جان بول سارتر

- ٥٥- جان بول سارتر : الوجود والعدم ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي
دار الآداب بيروت ١٩٦٦
- ٥٦- جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة : د. غيبي هلال
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦١
- ٥٧- مجاهد عبد المنعم مجاهد : سارتر : عاصفة على العصر
دار الآداب بيروت ١٩٦٥

فهرس

صفحة

٧	: أن نكون عصريين معناه قبل أن نكون أصلاء	تقاسم
١٥	: هيجل - الحياة هي حياة الفكر	الصرخة الأولى
٣١	: كيركجارد - الطريق والحق والحياة	الصرخة الثانية
٤٧	: رينيه ريلكة - الإرادة .. يا لها من إله صغير ! ...	الصرخة الثالثة
٦٥	: هنريك إبسن - لم تمد هناك فاكهة محرمة !	الصرخة الرابعة
٨١	: برتراند رسل - لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر	الصرخة الخامسة
١٠١	: أندريه بريغون - الواقع لا .. ما فوق الواقع .. نم !	الصرخة السادسة
١١٩	: أندريه مالرو - سارق النار .. وعاشق الآثار	الصرخة السابعة
١٣٥	: إرنست جوى - في نهايتى بدايتى .. وفي فتاتى حياتى	الصرخة الثامنة
١٤٩	: يوجين أونيل - ولدت في لوكاندة .. وميت في لوكاندة	الصرخة التاسعة
١٦٩	: ألبير كامى - الإنسان .. ذلك للمستحيل	الصرخة العاشرة
١٨٥	: روجيه جاردى - الحياة ليست لها ضفاف	الصرخة الحادية عشرة
٢٠٣	: جون أوزبورن - ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان !	الصرخة الثانية عشرة
٢١٩	: كولن ويلسون - اللامتى .. إنسان هذا العصر	الصرخة الثالثة عشرة
٢٣٥	: فرانسواز ساجان - وداعاً أيتها الأحرار !	الصرخة الرابعة عشرة
٢٥٣	: صول يلو - هل الفن للفن أم للحياة أم لله ؟	الصرخة الخامسة عشرة
٢٦٩	: آلان روب جرييه - إما الفن أو الفنان ؟	الصرخة السادسة عشرة
٢٨٥	: جان بول سارتر - الإنسان محكوم عليه بالحرية ! ..	الصرخة السابعة عشرة
٣٠٣ المصادر والمراجع	

وللمؤلف . . كتب أخرى

(أ) مؤلفة :

- | | |
|------------------------------|--------------------------------------|
| دار الكتاب العربى | ١ - حقيقة الفلسفات الإسلامية |
| الهيئة المصرية العامة للكتاب | ٢ - ثقافتنا .. بين الأصالة والمعاصرة |
| دار النهضة العربية | ٣ - المسرح أبو الفنون |
| دار المعارف بمصر | ٤ - مسرح أولامسرح |
| دار الشعب | ٥ - سقوط الأتمة |
| مكتبة الأنجلو المصرية | ٦ - ان يسدل الستار |
| دار المعارف بمصر | ٧ - مصطفى محمود .. شاهد على عصره |
| دار المعارف بمصر | ٨ - الضحك .. فلسفة وفن |
| دار المعارف بمصر | ٩ - صرخات فى وجه العصر |
| دار المعارف بمصر | ١٠ - تياترو .. فى النقد المسرحى |
| المركز الثقافى الجامعى | ١١ - جيل وراء جيل |

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| ليوجين أونيل - روائع المسرح العالمى | ١٢ - القرد الثقيف الشر |
| ليوجين أونيل - روائع المسرح العالمى | ١٣ - الإله الكبير براون |
| لجون أوزبورن - مسرحيات عالية | ١٤ - انظر وراءك فى غضب |
| لإدوارد ألبي - مسرحيات مختارة | ١٥ - الجنينة |
| سارتر - بيكيت - مسرحيات مختارة | ١٦ - من الوجودية إلى الحبث |

● خواصات :

- ١٧- فكرة المسرح لفرنسيس فرجسون - دار النهضة العربية
 ١٨- ألبير كامى إالا وأدب القرد لجون كروكشانك - دار الوطن العربي - بيروت
 ١٩- الموسوعة الفلسفية المختصرة مع آخرين - مكتبة الأنجلو المصرية
 ٢٠- محاورات برتراند رسل لبرتراند رسل - الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع	١٩٨٢/٢٢٤٤
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧ - ٧٣٥٨ - ٦٦ - ٥

١/٨١/١٤٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)

هذا الكتاب

هي صرخات وصيحات في وقت معا . صرخات نقي .
وصيحات إثبات . ومن النقي والإثبات . يولد التطور والتعبير .
والميلاد الجديد

والمؤلف يتناول تلك الشخصيات في محالاب الفكر والأدب
والفن والفلسفة . التي كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير
العصر باعتبارها شهود إثبات . وشهود نقي على عصرنا الحاضر .
بحيث لا يمكن لأى مثقف عصرى - مبدعاً كان أو ناقداً - إلا
أن يكون قد تأثر بأكثرها في جانب من جوانب فكره وإبداعه
إنها شخصيات تعيش عصرها . وتتردد في كتاباتها أصداء
الحاضر .